

सध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

रामस्वरूप चतुर्वेदी

लोकभारती प्रकाशन

१५-ए, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद १

लोकभारती प्रकाशन
१५-ए महात्मा गांधी मार्ग
इलाहाबाद १ द्वारा प्रकाशित



वापीराइट
श्री रामस्वरूप चतुर्वेदी



प्रथम संस्करण
मार्च १९७४



सम्मेलन मुद्रणालय
इलाहाबाद द्वारा मुद्रित

मूल्य : १६ ००

विनीत, विनय, विवेक

तथा

रेखा के लिए



विषय-सूची

	पृष्ठ संख्या
आमुख	९
१ काव्यभाषा और विब प्रक्रिया	१३
२ हिंदी काव्यभाषा के अध्ययन की समस्याएँ	४२
—काव्यभाषा सबधी विविध अध्ययन	४५
—दोनी लोक साहित्य और मध्यकालीन काव्यभाषा	५०
—भाषा और पुराणकथा	५४
३ हिंदी का स्वरूप	५७
४ भक्तिवालीन काव्यभाषा	६९
—विशेषण प्रक्रिया का स्पष्टीकरण	६९
—बबीरदास	७०
—दक्खिनी हिंदी के कवि	७५
—जामसी	८१
—मूराम	८७
—तुल्सीदास	१०१
—मीराबाई	१०९
—रहीम	११३
५ रीतिवालीन काव्यभाषा	११८
—वेगवन्त	११९
—अढकथा	१२५
—बिहारी	१२९
—भूपण	१३७
—मतिराम	१४०

—सेनापति	१४५
—घनशानद	१५२
—देव	१५९
—मिखारीदास	१६५

६ मध्यकालीन काव्यभाषा का सामान्य रूप	१७३
७ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा प्रचलित अप्रस्तुत विधान तथा अभिप्राय	१८४
परिशिष्ट व—शब्दानुक्रमणी (मध्यकालीन काव्यभाषा में उदघट प्रतिनिधि शब्द रूपा की अनुक्रमणिका)	१९४
परिशिष्ट ख—प्रथम-मूची	२२७

ग्रामुख

नयी कविता व इस युग में जन कविता के समी परंपरागत भेदक लक्षण—
 तुल्य छंद, अलंकरण यहाँ तक कि एक मीमांसा तक लय भी धीरे धीरे विलुप्त
 हो चले हैं ता काव्यभाषा ही वह अंतिम और सर्वाधिक महत्वपूर्ण आधार गढ़
 रह जाता है जिनसे सहारे कविता व आंतरिक मंचन को समझने की चपटा
 हो सकती है। हिन्दी समीक्षा में रचनात्मक स्तर पर काव्यभाषा व विक्षेपण
 के लिए बहुत उल्लेख-व्याख्यान अभी तक नहीं हुए हैं। कुछ मध्यकालीन कवियों
 की काव्यभाषा का विवेचन करते हुए गाय ग्रंथ प्रस्तुत किए गए हैं पर उनकी
 प्रकृति व्याकरणिक अधिक है। ऐसे ग्रंथों की दृष्टि काव्यभाषा के सज्जनार्थक
 विधान पर नहीं है। काव्यभाषा की सावधानीपूर्ण समझ के लिए अकेला व्याकरण
 पत्र अपर्याप्त है क्योंकि कविता की रचना प्रक्रिया उनसे अधिक माध्यम से नहीं समझी
 जा सकती। आवश्यकता इस बात की है कि व्याकरण-व्यवस्था और सज्जन
 प्रक्रिया दोनों ही दृष्टि विद्वानों में काव्यभाषा में अर्थ के अपने संचरण का अपक्षया
 सलिल रूप में समझने का प्रयत्न किया जाए। यहाँ वस्तुतः कविता का अध्ययन
 सबसे अधिक साधक है। फिर यह भी अपक्षित है कि मध्यकाल के कवियों के
 अलग-अलग भाषिक अध्ययन हो चुकने व उपरांत—उनकी अपनी सीमाओं
 और विशेषताओं का उल्लेख यहाँ बहुत प्रासंगिक नहीं है—हिन्दी की संपूर्ण
 मध्यकालीन काव्यभाषा का परीक्षण एक साथ किया जाए या हिंदी क्षत्र
 के जातीय मानस और माहिल्य की आधारगिला है। कुछ ऐसी ही बौद्धिक
 प्रेरणाओं का पत्र प्रस्तुत ग्रंथ का महत्त्वानुशी पर निश्चय ही अपूर्ण रूप
 है। पिछले एक दशक में काव्यभाषा की विविध सम्प्रदायों में टकराते
 रहने व उपरांत अब कुछ साहस बढ़ते पाया है अध्ययन की नस उच्च और
 महिमाशाली भावभूमि में प्रवेश करने का। इस यात्रा, अथवा सन्धान, के परि
 णाम यहाँ वदुषिक जगत के समक्ष प्रस्तुत कर रहा हूँ इस जाग के साथ कि इस
 आरंभिक और अपक्षया अध्यवस्थित अध्ययन का पूर्ण रूप देने का प्रयत्न भविष्य
 में समर्थ होगा।

प्रस्तुत अध्ययन में व्याकरण और भाषिक सज्जन प्रक्रिया दोनों ही पक्षों पर
 विचार करने का यत्न होगा। केन्द्र में दूसरा पक्ष होगा इसलिए भी कि व्याकरणिक

प्रभुपति काय का वाचनितिया मुताबिकी तारी अमल समय भद्रप
 डा० वाचनम गमना तथा डा० वाचनम (स्व०) तारि उक्त तारि में अपनी
 विनाश कृतता काका करना है। उक्त मत्तकून गमना में यह अध्ययन जग
 जग लोभा रित हुआ है। इस काय का विनिर्दिष्ट अतः विगल गूना का गमात्रित
 करने का निरा उक्तता तथा प्रस्ता उक्त समय मितनी जव आमाय हजारीप्रमा
 दिवना १ विष प्रत्रिमा तापर आधार विषय को पड कर अपनी एकात्म निजी
 दीली में उक्तता आउपता-मराता का। आमाय दिवना का साथ तथा माहिपिच
 जीवा का विनिर्दिष्ट और प्रातिजर अनुमया में म है और यह मगामीमाय है रिबह
 एम मुश और मार मिला है। डा० गमनुमार वमा कापराणा मुभ अनर
 रुपा में मुत्तम रहा है और उक्त मी अधिज उनर उक्त रह का मागी रहा
 हूँ परकाय का प्रति मीन रह कर हो कृतज्ञता व्यस्त को जा मरना है। इन गुरजना,
 विगलन डा० वाचन जी की स्मरित प्रति कृतज्ञता आपन का महा एकात्म हग
 हा मरता है यद्यपि एम अवसर पर मीन का निर्वाह नितना यत्नि है इसका मी
 अनुभव में कर रहा हूँ—कह मित्रु रत्ना न परत कह राम। रम न रहत।

काय के द्वा रूप में समापन के समय (स्व०) गुम्बर सतीगनद्र देव का
 स्मरण स्वामाविन है। वाच्यभाषा से संबंधित पुस्तक उहाने विगेप चिता के

साथ नेशनल लाइब्रेरी, कलकत्ता से भेगवाने की व्यवस्था की यह उनकी साहित्यिक अमिरशि तथा सहज स्नेह का मूल्यवान प्रमाण है। (स्व०) प्रो० एहतिशाम हुमान द्वारा सुझाई गई कुछ पाठ्य सामग्री बंधुवर डा० विद्यानिवास मिश्र ने कलिफोर्निया, बक्ले से भेगवा कर मुलभ की। आदरणीय प० उमाशंकर गुप्त डा० ब्रजेश्वर वर्मा, डा० हरदेव बाहरी तथा डा० रघुना से विवेच्य विषय की चर्चा बराबर होती रही है। श्री वात्सृष्ण राव डा० देवराज तथा डा० नामवर सिंह ने काव्यभाषा मधुमी मरे आरम्भिक लेखन पर लिखित तथा मौखिक रूप में विचार विमर्श कर के विषय में स्पष्टीकरण में सहयोग दिया है। लेखक अपने इन सभी सम्मान्य बंधुओं के प्रति आभारी है।

गाथ और आलाचना की भाषा में काव्यभाषा की व्याख्या की स्पष्ट ही अपनी भाषा है। फिर तथ्यपरक गाथ और व्याख्यात्मक आलोचना की पद्धतियाँ का अपना तनाव है। इस सब के बीच में गुञ्जरन में नितना जोखिम है अपने का बनाए रखने के प्रयत्न में उतना ही सताप भी है। परकृतकृत्यता तभी है यदि और जब लेखक का सतोष आग में रचनात्मक अमनोष का कारण बन सके।

काव्यभाषा और विव-प्रक्रिया

काव्यभाषा का स्वरूप

कई अथ महत्वपूर्ण क्षेत्रों की तरह ही हिंदी में काव्यभाषा सवधी सैद्धांतिक चिंतन और व्यावहारिक आलोचना में पहल आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने की। 'बुद्धचरित के ब्रजभाषा अनुवाद (१९३८) की भूमिका के रूप में शुक्ल जी ने 'काव्यभाषा' शीर्षक में एक लघु निबंध प्रस्तुत किया है। जायसी प्रयागवासी की भूमिका में श्री संपादक ने कवि की भाषा को लेकर अच्छी टिप्पणियाँ की हैं। इन तथा अन्य समीक्षाओं के आधार पर कहा जा सकता है कि शुक्ल जी ने काव्यभाषा की सज्जन प्रक्रिया और व्याकरणिक पक्ष दोनों की ही सतुल्य दृष्टि से महत्व दिया है। काव्यभाषा के संरक्षक के रूप में विद्वानों का यह पक्ष साहित्य समीक्षक का है। व्याकरण का पक्ष—जैसे ही संक्षिप्त रूप में—प्रस्तुत किया कामनाप्रसाद गुरु ने। अपने बहुदाकार और यद्यपि हिंदी व्याकरण (१९२०) के परिशिष्ट में गुरु ने 'कविता की भाषा' शीर्षक के अंतर्गत व्याकरणिक दृष्टि में कुछ आधारभूत सामग्री प्रस्तुत की है। और अपने इस विवेचन की संक्षिप्तता का कारण बताते हुए लिखा है 'हिंदी कविता की भाषा का पूर्ण विवेचन करने के लिए एक स्वतंत्र पुस्तक की आवश्यकता है। (पृ० ६९८) पर व्याकरणकार गुरु और आचार्य शुक्ल के बाद अनेक कम विद्वानों का ध्यान काव्य परचना के इस आधारभूत पक्ष की ओर गया। गुरु ने जिस स्वतंत्र पुस्तक की आवश्यकता महसूस की वह इस रूप में अलिखित ही रही।

प्रस्तुत अध्ययन में व्याकरण और भाषिक सज्जन प्रक्रिया दोनों ही पक्षों पर विचार करने का यत्न होगा। केन्द्र में दूसरा पक्ष होगा, 'संक्षिप्त भी कि व्याकरणिक दृष्टि में हिंदी के प्रमुख मध्यकालीन और भक्त कवियों के अध्ययन सम्पन्न हो चुके हैं और इसलिये भी कि यह दूसरा पक्ष ही काव्यभाषा का 'सायनात्मक' पक्ष है। व्याकरण की दृष्टि तो 'सैद्धांतिक' पक्ष पर रहती है। और आचार्य शुक्ल ने और भी, यद्यपि एक भिन्न स्तर पर 'सायनात्मक' पक्ष को महत्व दिया है।'

काव्यभाषा में सवध में अंग्रेजी और अमरिका गमीशान में निम्न अध्ययन प्रस्तुत किए हैं। आगे के चारपील्ड ने अपनी गुरुता पाणिनि विज्ञान का आरम्भ करने हुए काव्यभाषा की जा परिभाषा देना नहीं है वह अपूर्ण है ही, कुछ सतही-गी भी लगती है। इसका कारण समझने यह है कि हम गमीर विभाषन की परिभाषित करना स्वयं अपनी दृष्टि का सीमित कर लेना है। चारपील्ड महादय से शिक्षा ग्रहण करके काव्यभाषा की परिभाषा देने की चेष्टा के बजाय उसमें स्वयं से लक्षण का ही यत्ना अधिक उचित और साधक होगा। या चारपील्ड की परिभाषा इस प्रकार है — 'जब गद्या का चयन और नियोजन इस प्रकार से किया जाए कि वह सौंदर्यतत्वात्मक बल्पना को प्राप्त करने या प्राप्त करने की चेष्टा करे तो इस चयन के परिणाम का काव्यात्मक शास्त्र-समूह (पोएटिक डिक्शन) कहा जाएगा।' स्पष्ट ही मूल भाव की ओर सचेत करते रहने पर भी इस परिभाषा में संपूर्ण स्थिति को अतिसरलीकृत रूप में प्रस्तुत करने की मनोवृत्ति परिलक्षित होती है। गद्या का यह चयन किस प्रकार होता है यही तो मुख्य विचारणीय समस्या है।

सामान्य मानव जीवन में भाषा प्रयोग के कई स्तर दिखाई देते हैं। बोलचाल की भाषा और साहित्यिक भाषा के अंतर को बराबर समझा गया है। इस सवध में माना जा सकता है कि भाषा के इन दोनों स्तरों में सदैव अंतर बना रहता है, और भाषा के जिस रूप में साहित्य-संजन होता रहता है कुछ समय के उपरान्त उसमें गद्यों के अर्थ बँध जाते हैं, और वह भाषा रूप जड़ हो जाता है। पर बोलचाल की भाषा निरंतर के उन्मुक्त और जीवित उपयोग से विकसित होती है। इस प्रसंग में यह भी समझा जाना चाहिए कि भाषा के इन दोनों स्तरों का पारस्परिक संपर्क एक द्विधात्मक प्रक्रिया को परिचालित करता है। बोलचाल की भाषा में लक्षणीक क्षमता काव्यभाषा के संपर्क से विकसित है और स्वयं हट होकर यह काव्यभाषा बोलचाल के मुहावरे में अपने में नयी रचना शक्ति उत्पन्न करती है। इस प्रकार पारस्परिक संपर्क से भाषा के ये दोनों स्तर अपने को पुनर्नवीकृत करते चलते हैं।

इसी दृष्टि से भाषावैज्ञानिकों ने माना है कि किसी भी देश की साहित्यिक भाषाएँ वहाँ के जन समुदाय की भाषा के विनाश की विभिन्न मजिदों को सूचित करती हैं। सरसृजित पालि प्राकृत अपभ्रंश की जा सरणि भारतीय आय भाषाओं के विकासशील रूप का प्रवर्धन करती है अनिवार्यतः साहित्यिक

भाषाओं का ही एक घम है। सच तो यह है कि वर्तमान का संपूर्ण की बोल-चाल की भाषाएँ क्या था यह जानने के लिए हमारे पास कोई उपयुक्त साधन नहीं है। तुम्हारी अवधि अपने समय की बोल-चाल की अवधि से काफी भिन्न थी यह एक सव्यवाहित तथ्य है, पर उस बोल-चाल की अवधि का क्या स्वरूप था, इस संबंध में हमारी कोई जानकारी नहीं है। हम केवल इतना कह सकते हैं कि परम्परा मिलती जुलती बोलियाँ व समूह में सँवाई वाली किन्हीं विशिष्ट कारणों से—मासृतिक, सामाजिक, राजनैतिक अथवा अथ—साहित्यिक सजनालीला की अभिव्यक्ति बन जाती है। फिर बड़ शताब्दियों के प्रयाग व उपरात्र जब उसकी प्राण-शक्ति घटने लगती है, और बदलत हुए नये युग के यथाय म जब वह अपने आपका संपन्न करने में असमर्थ होती है तो उसके विकास की प्रक्रिया पूरी हो जाती है। प्रायः चार सौ वर्षों तक काव्य भाषा बन रहने के बाद ब्रजभाषा भारतेंदु काल में इस स्थिति में आ जाती है कि पुनर्जागरण व इस युग में सारे परिवेश से उसकी कोई संपत्ति नहीं रह जाती। यही कारण है जिससे भाषा जो हमारे लिए सबसे महत्वपूर्ण वाद्य है, परवर्ती युग में कभी वैसा ही कठिन अवस्था बन जाती है।

साहित्यिक भाषा मूलतः बोल-चाल की ही यह भाषा है जो विभिन्न रचनाकारों की सृजन प्रक्रिया में समाहित होकर अपने स्वरूप को परिवर्तित कर लेती है। कवि विष्णु के अनुभव वैशिष्ट्य से संपन्न होने पर उसकी अथ-समता में कई प्रकार के अन्तर उत्पन्न हो जाते हैं। स्वयं बोल-चाल की भाषा के अपने कई रूप और स्तर रहते हैं पर यहाँ उनकी चर्चा अभिप्रेत नहीं। साहित्यिक भाषा के विनापत पिछे कई सौ वर्षों में दो रूप हो गए हैं— कविता की भाषा और सजनात्मक गद्य की भाषा। सामान्यतः काव्यभाषा कहने पर हम दोनों को ही उसके अन्तर्गत समाहित कर लेते हैं। इस प्रसंग में आवश्यकता या सूचनात्मक गद्य और उपन्यास-कहानी-नाटक व सजनात्मक गद्य के अंतर को भी हम स्मरण रखना है। इस प्रकार भाषा के कई प्रयोग-स्तर हैं—बोल-चाल की भाषा, सामान्य गद्य की भाषा सजनात्मक गद्य की भाषा और कविता की भाषा।

कविता की भाषा का एक मुख्य तत्त्व भावचित्रों अथवा चित्रों का विधान है। कविपरम्परा में स्वीकृत भावचित्रों का प्रयोग अधिक नहीं करता, आवश्यकता पड़ने पर सामान्य से सामान्य शब्दों के आधार पर अपना इच्छित भावचित्र स्वयं निर्मित करता है। काव्य में सामान्य अथवा उच्च उठ कर वह अपने अनुभव से संपन्न करने किसी भी शब्द का एक विशिष्ट अर्थ देता है।

संप्रेषण की उस प्रक्रिया में प्रमाण पात्र सामाजिक वा दार्शनिक चरित्र गया है। सहृदयता की माँग हमारे अधिष्ठान प्रयत्न में भी वा पा पर अब उस सहृदयता की नियामात्रिता बढनगील है उगी अनुपात में जिसे अनुपात में कविता वा अनुभूति वा गुनिचित माध्यम बनान की वृत्ति हासगील। वाय और वगआ वा यह विनास स्यू न मू म की आर हा रहा है— हगत व विभाजन वा ध्यान में रगत हुए स्यापत्य स संगीत की आर। उत्तर मध्यकालीन युग की वगआ में माध्यम—वाहे रगा वा हा जयवा गग वा (वर्णों वा पहन पर दाना वा ही समाहृ हो सरता है)—अपन स्वल्प में एकदम बीरस रगा जाता वा वा रसन वा यल रिया जाता वा। इस बीरसी की कर्म सीमा हिनी के रीतिरालीन वाय और मुगलकालीन दम-कला में गिली है। इस युग की जालाचना-पद्धति वा नलिनविलाचन गमा व गग में भारतीय मनीषा वा हासरालीन वर्गीकरण प्रम कहा जा सरता है।

पर गत युग में अनुभवान सिद्ध किया कि कला की भाषा चाह जितनी सावधानी बरती जाने पर भी गणित वा विज्ञान की भाषा जसी नहीं और एका धन नहीं हो सरती। गायद उस बीकसी की प्रतिनिया में और कुछ मानवीय अनुभूतिया की वती हुई जटिलता, मजगता और बशिष्ट्य के कारण आज वा कलाकार अपन संप्रेषण की निर्दिष्ट और निश्चित बनान से बचता है। वह अनुभूति विरोध की एक पूरी श्रेणी संप्रेषित करना है, गणित के फारमले की तरह एक विनिष्ट और केवल उसी विशिष्ट स्थिति को धातित नहीं करता। प्रत्यात आधुनिक उपयासकार कारस डरैल न रचना की इस समस्या से जूषत हुए कहा है 'वतान की प्रक्रिया में सत्य विलुप्त हा जाता है उस संप्रेषित ही किया जा सरता है कहा नहीं जा सरता।' सत्य की इस सूक्ष्म प्रकृति को अधिराधिक समझते हुए आर सभी कलाओ—स्यापत्य मूर्ति विन संगीत और कविता में जमूतन की वृत्ति वती दिखार्ड देती है।

आज वा रचनाकार किसी अनुभूति के मुनिश्चित रूप व स्थान पर उस अनुभूति की जा एक यापक श्रेणी संप्रेषित करना चाहता है उसका मुख्य कारण य है कि नान विज्ञान के विनास और पिठली कई गतायों के अनुभव के आधार पर वह ध्वनिया और शब्द की प्रकृति तथा सीमा को कुछ और स्पष्टता से समझने लगा है। वास्तविकता यह है कि शब्द अपने आप में

एक निश्चित अर्थ को व्यक्त न करके उस अर्थ की व्यापकता के अनन्त आन
 वारे अनेक भिन्न भिन्न भावा का व्यक्त करत है। एक विद्वान् 'गद' स
 पारस्परिक माननीय सवध की एक दिशा विशेष म बड़ स्थितिया का बोध हो
 सकता है—इन अर्थों की दिशा एक रहेगी, पर अनुभूतिगत सघनता की दृष्टि से
 उनमें अंतर होगा। इस स्थिति की तुलना नये भाषाविज्ञान के बहुवचन विभाजन
 'ध्वनिग्राम' (फोनीय) में की जा सकता है। ध्वनिग्राम उा बहुत-सी भिन्नी
 जुलनी ध्वनिया के समूह को कहत हैं, जिनका उच्चारण भेद यशों की सहायता
 में पक जा सकता है पर वास्तविक प्रयोग के समय उनके स्वरूप में हम विवेक
 नहा करत। व हिंदी भाषा में एक ध्वनिग्राम है जिसके अंतर्गत क क्षेत्र की
 मिलनी-जुलनी अनेक ध्वनिया जा जाती हैं। इसीलिए क ध्वनिग्राम उन सभी
 ध्वनिया का प्रतीक हात हुए हमारी वणमाला में कबल एक ही वण के रूप
 में स्थान पाता है।

इससे स्पष्ट हो जाता है कि ध्वनिया अगणित हाती हैं और उन सब क
 मुनिश्चित स्वरूप का हम नहा जानत। हम ध्वनिग्राम का व्यवहार में लात
 हैं। इसी प्रकार गद्य का एक बहुत मुनिश्चित अर्थ नहा होता। हम कह सकत
 हैं कि 'गद' भी वस्तुतः 'गदग्राम' हात हैं कर्मिते-जुत अर्थों का बोध करान
 वाले अर्थों की एक श्रेणी व्यक्त करत वारे। ऐसे सीमित और अपूर्ण उपकरणों
 से हम काव्यभाषा के शास्त्र में एक और एक ही, निश्चित भाव का व्यक्त करन
 का दावा कैसे कर सकत है? हम वस्तुतः एक अनुभूति को नहीं बरन् उसके
 व्यापक स्वरूप का ही संप्रेषित करत हैं। भाषा की इस सीमित शक्ति के कारण
 स्वयं रचनाकार के लिए भी अनेक अनुभूतिया कई बार अपन में बहुत निश्चित
 नहा हो पाता। उरत क 'उपमासक्तिया' की एक पान कहती है 'गामद
 एकदम अप्राप्य हान के कारण ही वह इतना अधिक प्रेमास्पद था। इन वाना
 का ठीक-ठीक कहना मुश्किल है। एक ही शब्द 'प्रेम' या 'प्रेमास्पद' का प्रयोग
 प्राणिया की अनेक किस्मों के लिए करना पडता है।" इसी रचना के एक लावक-
 पान का कहना है 'भाषा' लेखक का मध्यम अन्तर्गतिकन बना है कि
 वह एक ऐसे माध्यम का ठीक-ठीक उपयोग कर जिसकी मौलिक अपूर्णता से
 वह परिचित है।

भाषा की प्रकृति अपन-आप में अमूर्तन की है। गद्य जतन किसी मून
 वस्तु जयवा स्थिति में अमूर्त सक्त नर हात हैं। इस प्रकार सारी भाषा अमूर्तन
 और प्रतीकन का क्रिया है। यह प्रक्रिया जीवत और गतिशील रह इनके
 लिए भाषा का साधारण प्रयोगकर्ता ध्वनित नहीं रहता जब कि कवि का संपूर्ण

रूपक' में समग्र स्थिति के बारे में ज्ञापण की चट्टा हाती है। जिस साग मू की मोति किसी पूरी की पूरी स्थिति का ज्वित करना चाहता है। पर 'वे विधान में एक भौतिक अंतर है। साग रूपक में अस्तुत-अप्रस्तुत का क्या साथ-साथ चलता है जबकि बिब में प्रस्तुत के हल्के उल्लेख के बाद अप्रस्तुत में ही सारी 'योजना' देने का प्रयत्न होता है। इसीलिए सागरूपक सा अलवार लगता है जबकि बिब प्रमत्त रचना की अपनी भाषिक प्रक्रिया पर्यवसित हो जाता है।

इस प्रसंग में यह जिज्ञासा सहज हो सकती है कि ऐसी स्थिति में कविवर के द्वारा भाषा क्या बराबर समृद्ध होती चल्ती है? बारफील्ड महादय ने अपने पुस्तक के 'मटाफर' शीर्षक अध्याय में इस प्रश्न को उठाया है— 'हम लो यह निष्पत्ति निकालने के लिए उत्सुक हो सकते हैं कि जमे जसे भाषा पुरान होती जाती है काव्य उपादान के रूप में अनिवार्यतः वह समझतर होती चल्ती है।' पर अस्तुत ऐसा होता नहीं। गायद के भी-कभी इससे विराधी स्थिति के ही समावना अधिक समय में जाती है जब पुरानी भाषा नये कविया के वि सहायता की अपेक्षा अवरोध अधिक बन जाती है। इसका कारण क्या है अस्तुत प्रतीक जो काव्यभाषा के सबसे तजस्वी तत्त्व माने जाते हैं, एक सीमा के बाद भाषिक प्रक्रिया में उत्पात करने लगते हैं। प्रतीका की बड़ी सरया या बिबा के रूप में सकात नहीं हो पाती तो उनमें से अधिकांश प्रतीक कथानक रुढ़ि या अभिप्राय मान बन कर रह जाते हैं जसी इस समय हिंदी की ममका-गी कविता की स्थिति है जहाँ ढेर के ढेर बौने मुखौटे हिमालय खाली बातले जा नारंगी के छिलके डूब-उतरा रहे हैं। इस प्रकार के लावारिस प्रतीक किसी भी काव्यभाषा के लिए बड़े हानिकारक तत्व साबित होते हैं क्योंकि उनका रूप वैसा ही जड़ और निरविवृत होता है जसा कि सामान्य भाषा का होता है जिसे कवि अमृत करने की प्रक्रिया में सबसे पहले कच्चे माल के रूप में उठाता है। स्पष्ट ही बहुत से प्रतीक जो भाषिक रूप में विकसित नहीं होते अभिप्राय के रूप में बहते रहते हैं और जाने वाले कविया को सहायता तो नहीं ही देते उनके लिए अवरोध और समस्या के रूप में उपस्थित होते हैं। ऐसे रुढ़ अभिप्रायों की तोड़न का धर्म उनके लिए बहुत कुछ अतिरिक्त सिद्ध होता है क्योंकि बहुत बार तो उन्हें अपने गंदा या सदमों से भाववित्र विकसित करना ही इष्ट रहता है। पर जसा सकेत किया गया अनवरत प्रयोग और अनुपमा के फलस्वरूप

म प्रतीक की स्थिति तक का विकास वाच्यभाषा के समष्टन की पहली मजिह है। इन गणों का वास्तविक रचनात्मक परिणति तब हाती है जब ये प्रतीक भावचित्रा अथवा विव के रूप में प्रयुक्त होते हैं। यह भावचित्रा की भाषा वाच्यभाषा का एक महत्वपूर्ण स्तर है। 'प्रतीक' के माध्यम से सामाजिक अर्थ को एक व्यक्तिगत स्तर तक लाने की चेष्टा होती है, पर अनुभूति की अद्वि-
तायता इन प्रतीकों के सामाजिक-व्यक्तिगत रूप से पूरी व्यक्त नहीं हो पाती, क्योंकि प्रतीकों का रूप भी प्रमाण रुढ़ होता चलता है (मृत्यु=गान, अधकार=पाप या अनान) सामान्य शब्दों की ही तरह। तब भावचित्रा अथवा विव की स्थिति में कवि प्रतीक के अपेक्षया स्वीकृत परिणति का तोड़ कर अपना आवश्यक और दृष्टिगत परिवर्तन निर्मित करता है। ऐसी स्थिति में घट्ट घट्ट कवि की किसी विविष्ट मन स्थिति—उदाहरणार्थ अपने विरह सब की सम्मि-
ति दुरिमिति की प्रतीति का अनुभावन कराने लगता है। 'साधारणीकरण' के लिए यह विविष्टीकरण कितना गहरा हो जाता है—सामान्य शब्द से प्रतीक और फिर प्रतीक से आम विव। इस विविष्टीकरण में ही रचनाकार की अनुभूति की अद्वितीयता गहरी और व्यक्त हो पाती है। प्रतीक का मूलतत्त्व यही है कि उसका माध्यम में किसी शब्द के संपूर्ण और चरम अर्थ के स्थान पर उसका दृष्टिगत जागिक तत्व को प्रकट किया जाए। 'विव' की स्थिति में इस जागिक अर्थ को कवि एक व्यक्तिगत समिति प्रदान करता है।

प्रस्तुत विवचन के लिए दूसरा उदाहरण हमने चुना था 'चनव्यूह', जो सामान्य शब्द न होकर एक सदम है। सदम की परिणति भी प्रतीक-स्थिति के माध्यम में विव रूप में होती है। सदम रूप में 'चनव्यूह' के साथ महाभारत सम्बन्धी सुमन्य अभिप्राय मात योद्धा—यह पूरा का पूरा परिवेश हमारे सामने आ जाता है। कवि इस सदम को जब प्रतीक रूप में लाता है तो 'चनव्यूह' का अर्थ हो जाता है मानव मन की गुंथियाँ। और फिर जब इस प्रतीक को विव के रूप में मनात किया जाता है तो 'चनव्यूह' के साथ एक नया परिवेश जुड़ जाता है, जिस कवि ने अपनी रचना और रचना की आंतरिक आवश्यकता के अनुसार निर्मित किया है—उदाहरणार्थ, मन के मन से युद्ध करता हुआ जाघनिष्ठ व्यक्ति-मन। इस प्रकार सन्ध के साथ अनिवाद्य जुड़े हुए परिवेश को प्रतीक स्थिति में 'वस्तु कर्के' विव या भावचित्र के रूप में कवि स्वयं अपना परिवेश निर्मित कर लेता है। प्रतीक और विव में कुछ-कुछ बसा ही गुणात्मक अंतर है जमा उपमा और मात्र रूपक के बीच परिलक्षित किया जा सकता है। उपमा में हम किसी एक अर्थ विशेष की तुलना देना चाहते हैं,

अतः भाषा का सारा स्वरूप जड़ हो जाता है शब्द प्रयोग के एक विशिष्ट सदम में समावनाएँ चुन जाती हैं। कई शताब्दों तक काव्य भाषा वनी रहने के बाद भारतदु के समय में ब्रजभाषा की ऐसी ही स्थिति आ गई थी। नवीन समावनाओं से युक्त खड़ी बोली का भारतदु नयी स्फूर्ति और चेतना का आधार मान कर ग्रहण किया था, जिससे हमारे साहित्य में पुनर्जागरण का युग संभव हो सका। रचना सदम में एक चुकी और रीती हुई बोली के स्थान पर एक दूसरी वाली काव्यभाषा के रूप में प्रतिष्ठित होता है। मध्यकालीन सदम में प्रतीक और रुढ़ि के अंतर का विश्लेषण आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने बड़ी स्पष्ट शैली में किया है—'साहित्यकार जब प्रतीक और रुढ़ि का विवेक खो देता है तो वह कुठारप्रस्त हो जाता है। प्रत्येक शब्द, प्रत्येक मूर्ति, प्रत्येक रेखा और प्रत्येक चिह्न जब तक अपने पीछे के तत्त्वचिंतन के साथ आते हैं तो प्रतीक होता है परन्तु जब उनके पीछे काम करने वाला तत्त्वचिंतन मुला दिए जाते हैं तो वह रुढ़ि हो जाता है। विष्णु का गगनाभि नील वण उनकी अनन्तता का संकेत करता है उनके चारों हाथ और उनके शस्त्र भी अनन्त काल और गति के निदर्शक हैं विष्णु की मूर्ति को उनकी फोटोग्राफ मान लेना रुढ़ि है और स्थिर मनावृत्ति का परिचायक है। किसी भी देवता की मूर्ति फाटा नहीं है। यथाय चित्र संकेताभिधान होता है और तत्त्वचिंतन का मुखर करने वाला विग्रह प्रतीक होता है।'

अमूर्तता का मिथ्यात्व आधुनिक कलाओं और कला विवेचन में काफी सीमा तक चर्चित हुआ है। यह स्थूल से सूक्ष्म की ओर जाने की वृत्ति है। इसीलिए आधुनिक दृष्टि से कविता में शब्द का चरम अर्थ-आ सामान्यतः उसका प्राथमिक अर्थ ही होता है—कोई न लेकर उसका उद्भूत, वस्तुस्थिति का ग्रहण किया जाता है। काव्यभाषा का यह रूप अपने संप्रेषण से पाठक को बाधता नहीं करता उसे अनुभूतियाँ की एक श्रेणी एक दिशा देना अपना दायित्व समझता है। काव्यभाषा का यह द्रव रूप जिसमें अर्थ की निश्चितता पर बल न देकर उसकी उद्भूतता पर अधिक बल दिया जा रहा है समकालीन साहित्य चिंतन की वैज्ञानिक स्थिति है।

पिछले वर्षों में पश्चिम में कुछ दार्शनिकों और साहित्यचिंतकों के एक वर्ग ने अर्थ के विलोप की बात उठाई है। संगीत में सादृश्य पर ऐसे विचारक यह नहीं मानते कि काव्यभाषा किसी असीम अर्थ की प्रतीति कराती है। उनकी दृष्टि में जिस प्रकार संगीत, विनोद, वाद्ययंत्रों का संगीत किसी प्रकार के मुनि-रचित अर्थ का बोध नहीं कराता उसी प्रकार कविता के शब्द किसी निश्चित

जाती है व 'गुली' गीता है। पर यह जानते हुए भी कि जो गीता गीत
गर्द है व अगली जगह तक है पाठक की रसता उमा प्रसार उमरता
है जसा कि वास्तविक गीता है गुण व उमरता। यही गुणा लता
अभीष्ट भावभाव काव्यभाषा का सामर्थ्य व ही मंत्रित रस है जो व
संप्रपण वयावस्तु की बाधा का धार करने अनुष्ण बना रहता है। यदि
यह सारा आभ्यास काव्यभाषा से विहीन कर व माधारण रूप में बड़ा जा
ता पाठा या श्राना माना दृष्ट व अवसर पर दुर्गी हान व बन्नाम प्रमत्त हागा
कि दया रायन रितना मूख बन रहा है। पर गुणी की ममय काव्यभाषा
वयावस्तु व इतन महत्वपूर्ण अवस्था व ऊपर उठ कर अभाष्ट भावभाव का
संप्रेषित कर देती है।

काव्यभाषा व स्वरूप को समझन में लारमाहित्य की प्रवृत्ति व विष्पण
से भी सहायता मिल सकती है। यदि हम यह विचार कर कि लारमात्रिय
और सिष्ट साहित्य का विनाशक आधार क्या है तो पता चला कि अनिश्चित
के न दोना प्रकार का प्रमुख अंतर भाषा प्रयोग की विनिश्चिता है। लारमाहित्य
में सामान्यतः भाषा का सजनात्मक प्रभाव नहा हाता लारवयि (या गायन)
भावचित्रा का संप्रदन नहा पर पाता। लारगीत में तो अधिकतर सगान व
सक्रिय सहयोग में दनि वान्चाल की भाषा रहती है। काव्य और सगीत व
इस मिश्रित रूप में प्रधानता वस्तुतः सगीत की रहती है गुण का वाग
गीत होता है। यही कारण है कि आगीता की सरसता गायन व वठ में
होती है मुद्रित रूप में वे अपना प्रायः अधिकतर प्रभाव ला बठा है।

यह सही है कि हमारा अधिकांश काव्य—विशेषतः मध्यकालीन काव्य निमा
न किसी रूप में सगीत का सहारा लेता रहा है। यही तब कि आधुनिक काव्य में
जयदावर प्रसाद ने तो अपन कलावा सवधी विवेचन में सगीत का वविता
का वाहन कह दिया है। स्पष्ट ही यह एक भ्रामक दृष्टि है। पर मूर गुंसा
और मोरा में भी—निश्चय ही सगीत का महयोग काव्य व अपन उन्वय की
तुलना में कम है। सगीत के प्रभाव से प्रायः सवधा मुक्त रूप दिनी साहित्य
में आधुनिक कविता में मिलता है जिसका सारा सगठन भाषा के सृजनात्मक
प्रयोग पर निर्भर रहता है सगीत और छंद का सहारा उसने छाड़ दिया है।
सामान्य भाषा में जो अपनी अतर्निहित ग्य होती है उसी से रचना संभव हा
जाती है। आज की कविता कविवर सुमित्रादन पत व शान्ति में प्राप्त के
रजत पात्र में मुक्त हो चुकी है अकारो की उपयागिता अस्वीकार कर
चुकी है और छंदों की पायल उतार चुकी है। ऐसी स्थिति में कविता की सम

मध्यकालीन काव्यभाषा में अनेकाधिक शब्दा और पर्याया का काफी महत्व था, क्योंकि छंद और तुक में भी नविता के बहुत-से उद्देश्या की पूर्ति हुई मान ली जाती थी। पर आज के सदन में सबब और 'हरि' जैसे शब्द—जिनके जनक परस्पर असंगत अर्थ मान गए हैं, और जिन्हें प्रसंग के अनुसार ग्रहण करने का कहा गया है—भाषा की समृद्धि नहीं बनाने जव्यवस्था के सूचक हैं। यही स्थिति पर्याय की है। बिना छायागत अंतर किए हुए आख के लिए तन, लोचन, नयन, नय आदि पर्याय समकालीन काव्यभाषा में तो बाधक हैं ही, सामान्य भाषा सीखनवाला के लिए भी कठिनाई उत्पन्न करते हैं। इस स्थिति का वर्तमान युग के वाक्कार गमचंद्र बमान समझा है, 'एक 'सारंग' गान के ही हिन्दी गान नार में साठ से अधिक जय दिए हैं, और 'कमल' के तो गानों से अधिक पर्याय हैं। इस प्रकार के हजारों शब्द हैं। कवि लोग एक-एक छन्द में दस-दस और बीस-बीस जगह ऐसे किसी एक ही शब्द का प्रयोग करते हैं वह विमाणा कलावाजी का क्षेत्र बनाते रहे हैं पर आजकल की परिस्थिति देखते हुए इस प्रकार के अधिकतर शब्द अपने अत्यधिक ज्यों के सहित प्रायः फालतू ही हैं। ('अच्छी हिन्दी, हमारी आवश्यकताएँ')।

जब अनेकाधिक और पर्याय से आज हम ऐसी काव्यभाषा विकसित करनी है जिसमें एक शब्द का एक ही अर्थ हल्की-सी लक्षणा के द्वारा विभिन्न स्तरों पर जला अर्थ छाया के साथ विवृत हो। अंग्रेजी भाषा की अथगत समृद्धि अधिसूचक गद्या के कारण न होकर इन बहुस्तरीय अर्थों के कारण है। एक ही हाउस' साधारण घर भी है और पालामड भी। हिन्दी में इसके लिए दो गान चले हैं 'घर', और पारिभाषिक छाया के लिए 'सदन'। काव्यभाषा की अपरिणय सम्भावना बहुस्तरीय शब्दा पर निर्भर है। पल्लव कच्चा मास तो है ही पर यह अंग्रेजी शब्द उद्गम वासना धारीरिक भोग, इन्द्रियजन्य सुख और परस्पर मित्रता-जुलूसी न जाने कितनी छायाएँ देता है। हिन्दी में काव्यभाषा तथा सामान्य भाषा के बीच, अपेक्षया अधिक पाठकों के न होने के कारण, बना सपक-नून अभी नहीं है फिर भी मध्यकालीन काव्यभाषा के कुछ प्रयोग अपनी लक्षणिक छाया-भा के साथ प्रयुक्त होते हैं। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि अंग्रेजी में सत्ता शब्दों के उतने पर्याय नहीं हैं जितनी कि क्रिया-रूपा की विभिन्न छायाएँ हैं।

क्यावस्तु से ऊपर उठकर काव्यभाषा ही कविता बन जाती है, इसका एक सूचक उदाहरण रामचरितमानस में मिलता है। सीता-हरण प्रसंग के पूर्व राम सीता को अग्नि में रख देते हैं। इस प्रकार जो सीता रावण द्वारा हरी

एक परास्मिक कविता की अवस्था हो।^१ भाषा का प्रारम्भिक रूप काव्यात्मक था या नहीं, यह कहना तो कठिन है, पर यह अवश्य कहा जा सकता है कि भाषा अपने मूल रूप में लयात्मक ध्वनियाँ का संघटन थी। इन लयात्मक ध्वनियों को ही काव्य की प्रारम्भिक भाषा के रूप में मान लें तो दूसरी बात है। इस 'लयात्मक ध्वनियाँ' से अब बाद में जुड़ा होगा, ऐसा मानना समतुल्यता है। ध्वनि उत्पन्न करना शरीर की एक सहज वृत्ति है, और मनुष्य की प्रारम्भिक संभक्तों ने इन ध्वनियों को कुछ स्थूल पदार्थों और स्थितियों से संबद्ध किया होगा। बच्चों की भाषा का अध्ययन और पर्यवेक्षण भी हमें इसी दिशा में आगे ले जाता है।

विज्ञान के भाषा के दो रूप देखे जा सकते हैं। एक तो वह जो प्रारम्भिक, स्थूल और कामचलाऊ रूप है जब अर्थ का प्रारम्भिक मानवीय समर्थन (चित्त में कहना उचित न होगा) के द्वारा ध्वनियाँ से संबद्ध किया जाता है। भाषा का यह प्रारम्भिक रूप लयात्मक और आवेग में प्रसूत हो सकता है, पर इसे अर्थ की सूक्ष्मता न होने से काव्यात्मक कहना समतुल्य नहीं जान पड़ता। एक बार बन जाने पर यह कामचलाऊ व्यावहारिक रूप भाषा प्रयोगकर्ताओं की संबद्धता का एक स्तर पर नियमित और अनुशासित करने लगता है। हम अपने गहरे चिंतन के आयामों को बहुत कुछ इस सूक्ष्म भाषा रूप में उपलब्ध कर लेते हैं। भाषा और संबद्धता की इस अवस्था प्रक्रिया को दृष्टि में रख कर यह कहा जा सकता है कि भाषा यथावत् प्रति हमारी समूची प्रतिक्रिया का मूल माध्यम है, अपनी स्थूल स्थिति में सामान्य भाषा का रूप में और अमूर्त स्थिति में काव्यभाषा का रूप में। पहले रूप में भाषा अपने स्थूल मर्मज्ञ से व्युत्पन्न और उत्तरा अनुपत्ती होती है और दूसरी जगह यह अर्थ और मर्मज्ञता के रूप में उत्तरी सूक्ष्म उपलब्धि, भाषा से अनुशासित होकर लगती है।

प्रस्तुत विज्ञान को समझने के पूर्व भाषा और साहित्य के पारस्परिक सम्बन्ध का विषय में कुछ चर्चा उचित होगी या इसका विस्तृत विवरण देने का स्वार्थ उचित होगा। काव्यभाषा के मर्म में हम मर्मज्ञता की विविध स्थिति देख सकते हैं। या उई विज्ञान भाषा का विवरण साहित्यिक परिदृश्य में अलग मुह्यत व्याख्या का रूप में करना चाहते हैं पर सामान्य भाषा में भी और विविध काव्यभाषा में सामान्यी भाषावली साहित्यिक तथा सामाजिक मर्मों में भिन्न होती है। हिन्दी में पारिवारिक मर्मों का व्यक्त करने वाली

वालीन समझ के लिए काव्यभाषा का ही अंतिम और तान्त्रिक प्रतिमान 'गप' है, क्योंकि कविता के संघटन में भाषा प्रयोग की मूल और वंशीय स्थिति है— 'कविता उत्कृष्ट शब्दों का उत्कृष्ट क्रम है। समकालीन काव्य ही नही प्राचीन काव्य की समीक्षा भी इस प्रतिमान के आधार पर निश्चय ही अधिक मायक दृष्टि में की जा सकती है। काव्य प्रवाह एक है तो उसकी समझ का भी अलग अलग टुकड़ों में नहीं बाँटा जा सकता।

काव्यभाषा का विश्लेषण कविता की रचना प्रक्रिया को समझने और उसकी व्याख्या करने के लिए तो मुख्य मूल सिद्धि हाताही है दूसरी ओर भाषा की अपनी प्रकृति का सम्यक् ज्ञान प्राप्त करने के लिए भी एक महत्वपूर्ण माध्यम है। कई सुप्रसिद्ध भाषावैज्ञानिकों की यह मान्यता है कि भाषा का आदिम रूप अपनी प्रकृति में बहुत कुछ काव्यात्मक-संगीतात्मक था। काव्य और संगीत का यह साहचर्य भाषा के आरम्भिक काल से देखा जा सकता है, जो वर्तमान युग में बहुत-कुछ क्षीण हो चुका है। साहचर्य की इस लकी अवधि में गायक काव्य ही संगीत पर अधिक निर्भर रहा अच्छा संगीत तो काव्य के शब्दों मात्र स्वीकार करता रहा है, भारतीय प्रणाली में 'बाल' और पश्चिमी प्रणाली में 'गैट'। संगीत की अपनी प्रक्रिया में इन 'बालों' और 'शब्दों' के अर्थ का कोई महत्व नहीं रह जाता, भारतीय संगीत प्रणाली में जिसका अच्छा उदाहरण 'तराना' है जो संगीत का विगुहृततम और श्रेष्ठतम रूप माना जाता है। क्लामिकी पद्धति के इस गायन में गायक माना अपने संपूर्ण शरीर और कंठ को एक वाद्ययंत्र ही बना लेता है, जो अन्य वाद्यों की तुलना में निश्चय ही अधिक सुकुमार, सवदनशील और व्यवस्था योग्य है। संगीत के इस रूप में शब्दों का कोई अर्थ नहीं रह जाता, सादा नाद माना शरीर के बाध्य से उत्पन्न होता है। इस अनुमति को कबीर के इस बेजोड़ बिंब प्रयोग से और अच्छा तरह समझा जा सकता है—

सब रंग ताति रवाय तन बिरह बजाव नित्त,
और न कोई मुनि सक क साइ क चित्त ।

आदिम भाषा के काव्यात्मक ज्ञान की बात शला ने भी कही है। इस विषय का विवेचन करते हुए गारफील्ड ने उनका मत उद्धृत किया है "समाज की आरम्भिक स्थिति में प्रत्येक लेखक अनिवार्यतः कवि होता है क्योंकि भाषा स्वयं कविता होती है प्रत्येक मौलिक भाषा मानो अपने स्रोत के निकट

हो जाते हैं अतः भाषा व अत्यन्त सज्जनगीन स्तर पर स्थापित हो जाना है भाषा हो जाते हैं। जबकि अन्ततः अतः नाम म मा और अना गिति म अतिरिक्त सज्जनगीन रूप म दृष्ट जा सारत है भाषा की रचना प्रक्रिया का अनिष्ट अंग नहीं था पात।

प्रतीक जिसो मूल्य भाव की अभिव्यक्ति व लिए एक अपक्षपात्य तत्त्व का चुनाव है। जग मूल्य मान का प्रतीक है अंधरा विभ्रम का प्रतीक है वसन्त स्तिमयता और मंगल का प्रतीक है। वास्तव म प्रतीक भाषा की सामान्य शब्दावली की तरह बहुप्रचलित और स्वीकृत हो जाते हैं। जग नि उपभुक्त प्रतीक हो गए हैं। फिर कविता व विधान प्रेम म नव प्रतीक बनते हैं और प्रेमता स्वीकृत होकर रुढ़ हो जाते हैं। प्रतीक विधान का यह रूप वाच्यभाषा के विधान का एक स्तर है। अगला और अधिक विवक्षित स्तर विव प्रक्रिया का है। विव या भावविषय की प्रक्रिया अधिक गतिमान होती है। यह वह तत्त्वा से निर्मित होन व कारण स्थिर न होकर गतिशील होता है और उसका प्रतीक की तरह पुनः स्वीकृत अव मर्रा होता। इसलिए कविता म जग को स्वायत्त तथा विवसनशील बनाकर रचन का मुख्य दायित्व विव पर जाता है।

अधिकतर आधुनिक पश्चिमी समीक्षक—कुछ रचनाकार-समीक्षक का अपवाद मानना होगा—विव का महत्व उससे चाधुप सबदन व कारण मानते हैं। विव म चित्र का भाव जाता उससे है पर चित्र का अन्य भाव यहाँ प्रधान नहीं है, वरन् चित्र का सारिल्ल रूप—व्योङ्गमन—होना प्रमुख बात है। इस तरह चाधुप पक्ष यानी कि एक दृश्य प्रतिमा का निर्माण कर सज्जन वस्तुतः विव विधान का प्राथमिक और मौलिक स्तर है। मुख्य बात यह है कि सारिल्ल गठन होने के कारण विव म उससे विभिन्न तत्त्वा के बीच संपर्क और टकराव से एक द्वन्द्वरम (डायलैटिक) प्रक्रिया परिचालित होती है जो जग को विवसनशील बनाती है। म तरह विव प्रधानत और अनिवार्यत एक अर्थ सारल्य है और इसलिए रचना म काव्यभाषा या कि वाच्य बनने को मुख्य प्रक्रिया है।

भाषा के सामान्य प्रयोग म बात और जिस भाषा म वह बात कही जा रही है उनसे बीच शब्दिक स्तर पर साम्य हान पर भी अनुभवगत अंतर होता है। पर कविता की भाषा म यानी अधिकतम सज्जनरमक भाषा म वह अंतर नहीं रह जाना बात और भाषा मे अन्धे रहना है। प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्रियों ने अभिधा और व्यञ्जना का जो लक्षण निर्धारित किया है उसमें स्थिति इसके कुछ विपरीत है। वहाँ बात और भाषा म व्यञ्जना व दशाकन के अन्तगत सीधा

बड़ी समृद्ध शब्दावली है—ताऊ, चाचा, नारा, मामा, फूफा मौमा अंग्रेजी के एक शब्द 'अनल' के विभिन्न रूपा को व्यक्त करते हैं। इन सगंधा की बड़ी सुस्पष्ट स्थिति हमारी भाषा में हमारे समुक्त परिवार की प्रथा के कारण है। यह सामाजिक जीवन प्रणाली का साक्ष्य है। काव्यभाषा में हमारी इस सांस्कृतिक चेतना का रूप जीर गहरा होता है। वस्तुतः उसका स्वरूप एक बड़ी सीमा तक सांस्कृतिक आधार पर गठित होता है। सामान्य शब्द प्रयोग, सदम, प्रतीक, बिब तथा अप्रस्तुत विधान के विविध रूप सांस्कृतिक अनुपमा को समाहित किए होते हैं। और उह यथावश्यक रूप में आप्रत करत हैं। एक समाज में 'बुलबुल' जावारा लडका से जुड़ी हुई है ता डूमर सांस्कृतिक परिवेश में वह कामलता और सबदनसीलता की प्रतिमूर्ति है। हिंदी और उर्दू काव्यभाषा व्याकरण की दृष्टि से अलग न हाने पर भी इस सांस्कृतिक परिवेश की भिन्नता का कहा प्रकट करती है यद्यपि समरालीन उर्दू कवि अब अपने को भारतीय सांस्कृतिक परिवेश से अधिक जाइते हैं। संस्कृति न केवल साहित्य को रूपायित हाने में योग देती है बरन् साथ-साथ भाषा का भी अधिक सूक्ष्म और अथवान बनाती है, जो काव्यभाषा की मौलिक आवश्यकता कही जा सकती है। भाषा, साहित्य, और संस्कृति का विकास परस्पर एक दूसरे को प्रभावित करता चलता है, और एक व्यापक जातीय राष्ट्रीय प्रक्रिया का अंग है। युग-युग की संवेदना को प्रतिफलित कर सकना और हर युग में दी जान वाली अपनी ही व्याख्या को आत्ममातृ करते चलना, यही श्रेष्ठ काव्य रचना का मूल गुण और विशिष्ट क्षमता है, जो असंचरण के द्वारा काव्यभाषा की अपनी आन्तरिक प्रक्रिया में समन हाती है। भाषिक सजनात्मकता का यह गुण दशन, धम अथवा विज्ञान में नहीं, साहित्य में ही समन होता है।

बिब प्रक्रिया

भाषिक सजनात्मकता कस गतिशील होती है इसका कुछ और बिस्तार में अध्ययन अपेक्षित होगा। इस दृष्टि से बिब प्रक्रिया की व्याख्या उपयोगी हो सकती है, क्योंकि भाषिक सजन में बिब विधान का विशिष्ट महत्व है। प्रतीक और बिब काव्यभाषा की निर्मिति में मुख्य तत्त्व हैं। ये दोनों ही विभावन मूलतः पश्चिमी समीक्षा के हैं। भारतीय साहित्य चिंतन का अलभार विधान प्रस्तुत और अप्रस्तुत को प्रायः साथ-साथ ले चलन के कारण रचना शिल्प या रचना-कौशल का अंग तो है पर काव्यभाषा के विकास में पयवसित नहीं हो पाता। प्रतीक और बिब अप्रस्तुत होत हुए भी भाषिक प्रक्रिया में प्रस्तुत के स्थानापन्न

सबध नहीं रह जाता। वस्तुतः ऐसा मानना व्यञ्जना के चमत्कारी पक्ष पर अधिक बल देना है। या व्यापक रूप में कविता की अथप्रक्रिया के लिए 'व्यञ्जना' बहुत उपयुक्त शब्द है। पर पारिभाषिक रूप में शास्त्रीय लक्षणकारों ने व्यञ्जना को अच्छे ढंग से उपस्थित नहीं किया। यह सारी पद्धतों में छन्दों के दृष्टि में की गई है अनुभव की दृष्टि से नहीं। अधिकतम सज्जात्मक काव्यभाषा में— जो व्यञ्जना से अनिप्रेत है— 'मुख्यार्थ' और व्यंग्याय की जलम-अलग पङ्क्तिरचना नहीं रह सकती। वहाँ तो समूचा अर्थ समरस और मस्तिष्क है, और व्यंग्याय के ही सूक्ष्म स्तरों की टकराहट से व्यञ्जना परिचालित होती है, 'मुख्याय' का स्वयं वाङ्मय रूप नहीं रह जाता। पश्चिमी साहित्य चिंतन में वही यह टीका ही नहीं गयी है कि कविता का कोई अर्थ नहीं होता कविता स्वयं होती है। आधुनिक रचना प्रक्रिया तथा साहित्य चिंतन के सन्दर्भ में जब हम बात और भाषा के भेद और अन्तर्गत की बात कहते हैं तो हम तनाव पर उठना ही बल देते हैं जितना कि भेद पर। अनुभव और अर्थ का यह संबंध समझना कविता और सज्जात्मकता की प्रक्रिया को समझने अधिक गहरे और प्रकृत रूप में समझना है। यही भाषा और मन्त्रणा का अन्तर्गत है जहाँ दोनों एक नहीं हैं, पर अलग-अलग हाकर भी एक हो जाते हैं। साहित्य के क्षेत्र में इस अन्तर्गत का परिचालन प्रतीक और विविध जैसे भाषिक रचनात्मकता से वा की अपनी प्रक्रिया से होता है।

रचना में अथविकास प्रक्रिया को यह समझ आधुनिक पश्चिमी तथा भारतीय साहित्य चिंतन में दोनों क्षेत्रों में अन्तर्गत नहीं है। एलियट—जो विवादों के आन्दोलन से भी संबद्ध रहें हैं—का प्रख्यात विधान 'और जटिल कोरिलेटिव', उदाहरण के लिए अर्थ की इस सूक्ष्म, मुकुमार प्रक्रिया को जनकता कर जाता है। आधुनिक कविता में यह क्षमता विकसित की है कि यहाँ पूरी रचना का अर्थ एक और सीधा नहीं है पर रीतिकालीन शिल्प काव्य की तरह दो अलग-अलग अर्थ भी नहीं हैं बरन् एक ही अर्थ का दो सूक्ष्म स्तर अपने तनाव और संश्लेष से एक बहुतरंग अर्थ की मूर्ति करते हैं। रचना में अर्थ का यह अन्तर्गत भाव शरीर-समाग और बहु-साक्षात्कार जैसी सज्जा प्रक्रियाओं के समानान्तर देखा जा सकता है।

जसा पहल कहा गया समीक्षा के क्षेत्र में विविध की उदभावना मूलतः पश्चिम की है। वहाँ यह उभावना प्रसिद्ध दार्शनिक ह्यूम तथा कवि पाउंड के सहयोग से बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में क्रमशः आन्दोलन के रूप में परिणत हुई, और फिर शीघ्र ही, प्रायः १९१७ ई० के आस पास उस की विराधी प्रतिक्रिया भी हुई। पर विविध के इस पक्ष और प्रतिपक्ष के बीच और इन विवादों के परि-

जाता। यह व्यौरा दृश्यमयता मले बकाता हो, अथप्रश्रिया को समृद्ध नहा करता, स्थूल स्तर पर सादृश्य को फलाता है पर सूक्ष्म अथ स्तरा के विवास का वाधित करता है। साग रूपक का दृश्य विधान पाठक की कल्पना शक्ति का कुछ उत्तेजित करता है, पर एक सीमा के बाद वह उस दृश्यमयता में ही उलझ जाती है और अर्थ की द्वन्द्वात्मक प्रश्रिया का परिचालित नहीं हान देती।

अथ वविध्य के प्रसंग में यहाँ विव प्रश्रिया के स्पष्टीकरण के लिए श्लेष विधान से उसकी तुलना की जा सकती है। सस्मृत और मध्यकालीन हिंदी काव्य में श्लेष के सहारे एक शब्द के कई-कई अर्थ सम्भव किए जाते थे। इस प्रश्रिया में बल अधिकतर चमत्कार और कौशल पर था अथ का सघन और विकसनशील बनाने पर नहीं। चमत्कार की कमीटी यही थी कि कितने असंबद्ध अर्थ एक शब्द के सहारे जुटाए जाए। पर कुशल कवि लाक्षणिक अर्थों की भावात्मक अविति पर ध्यान देते थे। कहै कबीर गुर दिया पलीता सा मल बिरल देखी', यहाँ मल में प्रकाश और आयात्मिक अनुभूति के अर्थ परस्पर संबद्ध हैं। इसलिए यहाँ चमत्कार प्रधान नहीं, बरन् अर्थ को प्रशस्त करने का गहरा उपक्रम है।

सहज श्लेष प्रयोगों के सहारे रत्नाकर ने उद्भव शतक में अपना प्रसिद्ध साग रूपक गाया है— 'रस के प्रयोगिन के सुखद सुत्रोगिन के जेत उपचार चारु मजु सुखदाई है।' इस कवित्त में गोपिया का कठोर विरह और विषम ज्वर तुलनीय हैं और चिह्नित शब्द दोनों सदृश सदर्थों में समान समिति और उपयुक्तता के साथ अर्थ ध्वनित करते हैं। वही भी दूरान्द अर्थ की आवश्यकता नहीं होती। इस दृष्टि से आधुनिक काल के आरम्भ में रचित यह श्लेषयुक्त लंबा साग रूपक रीतिकाल की अपनी कला को भी समृद्धतर बनाता है। पर फिर श्लेष के दोनों पक्षों में समाकर अर्थ समाप्त हो जाता है।

आधुनिक रचनाकार के विव प्रयोग श्लेष के भिन्न अर्थों को न लेकर एक ही शब्द की मिलती जुलती अर्थ छायाओं में हल्का तनाव उत्पन्न करते हैं और इस तरह अर्थ का सूक्ष्म स्तर पर गतिशील रखते हैं। कामायनी में श्रद्धा की मुस्कान के अंकन के लिए प्रयुक्त विसलय पर जलसाई किरण का विव बहुचर्चित है —

गौर उस पर मुख पर वह मुसक्यान।

रक्त विसलय पर ले विधाम

अरण की एक किरण जम्हान

अधिक अलसाई हो अभिराम।

के अर्थ की सहायता से, उसी आधार पर एक सूक्ष्म सन्निहित भावचित्र प्रस्तुत होता है। विव म 'मुग्धा' और 'व्यग्धा' का द्वय नहीं है, और इसीलिए यह मान्यता भी नहीं जाती कि 'मुग्धा' का घरातल स्थूल और निचला है, और 'व्यग्धा' का सूक्ष्म और उदात्त—भारतीय काव्यशास्त्र में इसके लिए दृष्टांत दिया गया है घटे से उत्पन्न अनुरणन का। विव प्रक्रिया में 'मुग्धा' और 'व्यग्धा' जसा अलग-अलग कुछ नहीं है, बरन् जसा कहा गया वहाँ समूचा अर्थ समरस और सन्निहित होता है और 'य याव' के ही सूक्ष्म स्तरों की टकराहट से यह अर्थ प्रक्रिया परिचालित होती है। घटे का स्थूलता और अनुरणन की सूक्ष्मता में बहुत अंतर है। विव में सन्निहित गठन हान के कारण उसके विभिन्न तत्त्वों के बीच पारस्परिक संपर्क और टकराहट से एक दृढ़ प्रक्रिया चलती है, जो अर्थ को बाधती नहीं बरन् मूलतः विवमनशील बनाए रखती है। भारतीय ध्वनिशास्त्र में अनुरणन की धारणा सही है पर इस अनुरणन प्रक्रिया के कारण रूप में जो घटे की स्थूल स्थिति है वह अर्थ विकास की प्रक्रिया में गड़बड़ की नहीं है। घटा साधन है साध्य नहीं पर कविता के शब्द साधन और साध्य दोनों एक साथ हैं। यहाँ स्मरणीय है कि उपयुक्त विवेचन व्यञ्जना के शास्त्रीय स्वरूप का लेकर है अपने सामान्य और उन्मुक्त रूप में तो व्यञ्जना कवितामात्र की अर्थ प्रक्रिया का दूसरा नाम है।

त्रिविधान को जगह जगह आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने सन्निहित कहा है। इसका एक अच्छा उदाहरण जयशंकर प्रसाद की काव्यभाषा प्रस्तुत करती है—
 व्याकरणिक भूल जो उनके काव्य में जगह-जगह मिलती हैं उनके विव प्रसंगों में नहीं के बराबर हैं। इससे समझा जा सकता है कि विव और उसका अनुभव समग्रतः विकसित होता है। उसमें यदि भूल होगी तो पूरे सन्दर्भ में न कि अलग-अलग टुकड़ों में। अनुभव को उसकी संपूर्णता और गतिमयता में पकड़ने के लिए विव रचना यथासंभव साक्षात्कार का एक दक्ष उपान है। साधारण शब्द अनुभव को जड़ और निश्चेष्ट कर देता है पर विव अनुभव को न केवल उसकी वर्तमान स्थिति में बरन् उसकी सम्भावना में भी उसकी पूरी जटिलता और सूक्ष्मता को साक्ष्य प्रकट करता है। पहले उद्धृत शब्दों के सौंदर्य वर्णन के अंतर्गत उसकी मुस्कान का विवपरक अर्थ फिर से स्मरण करना होगा। यहाँ यदि श्रद्धा की मुस्कान की तुलना केवल किरण से की जाती तो एक प्रतीक बनता (मुस्कान = किरण) और वह मुस्कान के अनुभव को एस समय और सूक्ष्म रूप में व्यञ्जित न कर पाता। पर यहाँ एक पूरा विव रचा गया है—नय भूय की दूर से जाती हुई किरण जो कुछ पक गई है और एक रविमय कायल किमल्य को पाकर क्षण भर के लिए—

यहाँ 'जल्साई' शब्द में ध्वनि का जितना जालसा है, उतना ही सौंदर्य और मद का जालसा है और साथ ही जल्मान की सक्षिप्त अवधि भी व्यञ्जित होती है। इसी तरह जल्सान में जितनी ध्वनि की व्यञ्जना है उतनी ही ताजगा की भी। एक सामान्य नामधानु की इस विविध संवद्ध छायाओं के परस्पर तनाव से बसा ही नूतन और सुकुमार प्रभाव निर्मित होता है जैसा श्रद्धा के सौंदर्य के अनुभव के लिए कवि रचना-स्तर पर उचित मानता है। एक कुशल कवि के लिए कहन और न कहने के बीच मही अनुपात साथ पाना जितना जरूरी है यह ऐन ही संवदनशील अकन्य में समझा जा सकता है।

अर्थ की विविध प्रक्रियाओं के प्रसंग में प्रतीक और विवि तथा सात रूपक और इत्येक का हमने चर्चा की है और उनके अंतर तथा अंतरमध्य का समझा है। भारतीय काव्यशास्त्र के अन्तर्गत शब्द-शक्ति के मूलधार के रूप में लक्षणा-व्यञ्जना को स्वीकार किया गया है। पर प्रतीक और विवि के साथ इनका सीधा सम्बन्ध स्थापित नहीं किया जा सकता। प्रतीक और लक्षणा की स्थिति परस्पर निवृत्त है, पर दोनों एक नहीं हैं। हाँ, लक्षणा और 'मेटाफर' में समानता देखी जा सकती है। चिद्दी के लिए 'पत्र' शब्द (प्राचीन काल में चिद्दी भूजपत्र आदि पर लिखी जाती थी) साक्षणिक या मेटाफारिकल प्रयोग है। लक्षणा या मेटाफर में भाव को एक स्थिति से दूसरी स्थिति में प्रक्षिप्त किया जाता है जैसे चंद्रमा की किरणों को उसका हाथ कहना (यकसमूलर में मेटाफर के उदाहरण में बताया है मूस की किरणों को मूस के हाथ या उंगलियाँ कहना)। सुमित्रा-नन्दन पत्र ने तो बादल में लिखा ही है—

समूह परते गुचि ज्योत्स्ना मे

पकड़ इंदु के कर सुकुमार।

परंतु प्रतीक की स्थिति लक्षणा और मेटाफर दोनों से भिन्न है। प्रतीक किसी एक शब्द के द्वारा व्यापक और सूक्ष्म भाव को व्यक्त करता है या कहिए उस भाव-विषय का जन्मस्थान है। प्रतीक के रूप में 'बीना' का अर्थ हो जाएगा, किसी विकास का अवसर्ग हो जाना—'गौरीख' विकास रुक अर्थ में होता है पर जातीय प्रवृत्ति राष्ट्रीय संवेदना का विकास रुक जाना 'बीना' का प्रतीकात्मक रस।

जिस प्रकार प्रतीक की प्रकृति लक्षणा या मेटाफर से भिन्न है, उस प्रकार व्यञ्जना की शास्त्रीय व्यवस्था विवि से अलग है। व्यञ्जना प्रायः एक ही रूप में ही जा सामान्यतः रचना में प्रयुक्त होता है और सौजन्य से प्रकट होता है, इसलिए कहा 'मुखाय' और 'व्यग्राय' के अलग-अलग स्तर पर प्रकट होता है। पर विवि का मूलधार हर दृष्टि से कवि के लिए एक ही है, जो

मनिया, पृ० ४३)। यहाँ स्पष्ट है कि 'गुल' जो 'गाबर प्रत्यक्षीकरण' पर अधिक चल रहे हैं जो इसलिए ठीक भी है कि 'बिब' में गाबर प्रत्यक्षीकरण से आगे अथ सरलप का भाव तो जाधुनिक काव्य और साहित्य चिंतन में विरसित हुआ है। परंपरित भारतीय काव्यशास्त्र में 'बिब' की परिकल्पना मले न हो, पर भारतीय काव्य में बिब या उससे मिलत जुलत प्रयोग बराबर दखे जा सकते हैं। वही ये उत्प्रेक्षा हो सकते हैं और वही साग रूपक और वही-वहाँ बिगुल बिब। पर मध्यकालीन काव्य में ऐसे बिब प्रयोग 'गाबर प्रत्यक्षीकरण' के लिए ही हैं अथ की दृष्टात्मक प्रनिया का परिचालन तब तक वहाँ अकल्प्य है। इस प्रसंग में बिब विधान से संबद्ध 'गुल' जो की मायता उद्धत करना उचित होगा—

काव्य में बिब स्थापना (Imagery) प्रधान वस्तु है। वाल्मीकि, कालिदास आदि प्राचीन कवियों में यह पूर्णता को प्राप्त है। अग्रजी कवि शर्मा इसके लिए प्रसिद्ध है। (जायसी प्रभावली भूमिका, पृ० ११७) तथा कविता में वही गई बात चित्र रूप में हमारे सामने आती चाहिए यह हम पहले कह आए हैं। अतः उसमें गाबर रूपों का विधान अधिक हाता है।' (कविता क्या है?— कविता की भाषा चिंतामणि भाग १ पृ० १७५)

कबीर के लिए प्रकृति वर्णन का विशेष अवकाश नहीं, पर उन्होंने भक्त की विविध मन स्थितियों के अकन के लिए कहा-वही अच्छे बिब विकसित किए हैं। भक्त के लिए बालक और ईश्वर के लिए पिता या माता की उपमा पुरानी है। कबीर ने इस सादृश्य को लेकर एक सरल और भाषिक बिब रचा है।

हरि जननी में बालक तेरा।
 काहे न जयगुन बरसहु मेरा॥
 मुत अपराध करत है बेते।
 जननी के चित रहै न तेते।
 कर गहि केस कर जो घाता।
 तऊ न हेत उत्तर माता॥
 कहै कबीर इक बुद्धि विचारो।
 बालक दुखो दुखो महतारो॥

मा और बेटे के संबंध की स्नेहपूर्ण सरलता निश्चलता पूरे बिब में परि व्याप्त है। कबीर जसा कि जन विश्वास है पढ़े शिखि भले न हा और परंपरित काव्य शास्त्र में बिब की धारणा भी नले न हो पर यह पूरा छंद गाबर प्रत्यक्षीकरण की दृष्टि से बर्निया बिब है।

मूरदास की कला प्रकृति और मानवीय सौंदर्य के विविध दृश्यों को जिवित

क्षण भर के लिए ही, क्योंकि उसे दूर जाना है—विश्राम की मुन्ना में अलस भाव से लेटी हुई है। यह पूरा बिब या भावचित्र कई तरहवा से निमित्त हुआ है, और उनका आपसी संबंध और टकराहट मुस्वान के रूप को अधिनाधिव महार और सूक्ष्म स्तर पर विकसित करता है जहाँ उसकी ताजगी, सूक्ष्मता, अलस भाव और सौंदर्य सब मिल कर एक सरल वन जाते हैं। मुस्वान जितनी सूक्ष्म है उतनी ही बलापूण और भावात्मक है। कवि न अनुभव के इसी वगिष्ठव को अरित करना चाहता है, और बिब रूप में अंकित करते-करते न केवल उसे अभिव्यक्त किया है, वरन् माना स्वयं भी उस और अच्छी तरह समझा है। भाषा इस स्तर पर जाकर अभिव्यक्ति ही नहीं, अभिव्यक्ति और अनुभव दोनों एक साथ हो जाती है।

हिंदी कविता के विकास में मध्यकालीन कवियों में अधिकतर प्रवृत्ति वणन के समय बिब विधान का एक खास रूप में प्रयोग किया है यद्यपि उन का ध्यान, दृश्यमयता के तत्त्व पर अधिक है। वस्तुतः हिंदी तथा अंग्रेजी कविता की रचना प्रक्रिया में उतना अंतर नहीं जान पड़ता जितना कि भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्र की प्राथमिकताओं के बीच है। इस प्रसंग में यह साफ समझ जाना चाहिए कि बिब भारतीय मध्यकालीन काव्यशास्त्र में न हुआ कविता में है। जायसी और सूर की बिबग्राहिणी धर्मिणी की आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने सही सराहना की है। जायसी ने प्रवृत्ति-वणन के अतिरिक्त विरह दशा के सदन में भी कुछ मार्मिक बिब विकसित किए हैं। जहाँ टूटने पर मूर्च्छित पद्मावती बहते-बहते किनारे जालमती है, जहाँ समुद्र की घेटी लक्ष्मी की एक सहाली उसे देखती है। पद्मावती की दीन दशा का वणन वह इस प्रकार करती है—

जो देखा, तिबड़ है सासा । फूल मुवा, प मुई न बासा ।

मूर्च्छित पद्मावती के लिए मुरझाया फूल पर नियंत्रण नहीं—यह बिब सटीक और मार्मिक है। जाग्रत होने पर पद्मावती प्रिय को स्मरण करती है, और प्रिय के न होने पर अपनी 'निरवलवता' के बारे में कहती है—

आवा पवन बिछोह कर, पाद परी बेकरार
तरिचर सजा जा चूरि क, लामा केहिक डार ?

इस बिब विधान की व्याख्या आचार्य शुक्ल ने इस प्रकार की है—'विरह दशा के भीतर 'निरवलवता' की अनुभूति रह रह कर विरही को होती है। देखिए क्या परिचित और साधारण प्राकृतिक व्यापार सामने रख कर कवि ने इस 'निरवलवता' का गीचर प्रत्यक्षीकरण किया है— (जायसी पद्मावती

करन क कारण विव रचना के अपेक्षया अधिक निकट है। सौंदर्य के दृश्यविधान में कवि का प्रिय अलंकार उत्प्रेक्षा है, जिसमें भेद गानपूर्वक उपमेय में उपमान की प्रतीति होती है।' किन्तु विव की विषयता है कि वह भेद गान को नही उभरने देता, इसीलिए वहाँ 'जान'-'माना' (उत्प्रेक्षा के चिह्न) जम प्रयोग विशेष अपेक्षित नहीं हैं। इस दृष्टि से उत्प्रेक्षा विव की निकट स्थिति में होने पर भी अपनी बलपूर्वक समावना के कारण विधान में विव-जमी सहज प्रवाह-मुक्त नहीं होती। अपन रचना-मगठन की इस सीमा के बावजूद सूरदास की उत्प्रेक्षाएँ दृश्य विधान में बेजोड़ हैं। रासलीला का दृश्य है, प्रत्येक गोपा के माथ कृष्ण नृत्य कर रहे हैं—

मानो मोई घन-घन अंतर दामिनि

घन दामिनि दामिनि घन अंतर सानित हरि द्रव्य दामिनि

कृष्ण और गोपा के जनक युग्मा के लिए काले बादल और चमकती बिजली का अनिच्छता के चित्र बहुत उपयुक्त हैं। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि पद का आरम्भ उत्प्रेक्षा के चिह्न (माना) से होता है, पर इसके बावजूद प्रस्तुत का हल्का-सा उल्लेख बाद में होता है। कृष्ण के लिए बादल और युवती के लिए बिजली का उपमान पुराना हो सकता है, पर दोनों की पारस्परिक स्थिति की इस रूप में परिकल्पना उत्प्रेक्षा की विषयता है। इन तत्त्वों के आपसी संबंध पर बल देना—'कम्पोजीगन' को उभारना—यस विव प्रक्रिया के विकास की आरम्भिक स्थिति है। कृष्णलीला और उससे संबंधित अनक चित्रों में मूर की उत्प्रेक्षाएँ जीवन का एक विराट् उत्सव के रूप में प्रस्तुत करती हैं।

मूर के लिए जसी प्रिय उत्प्रेक्षा है, तुलसी के सद्म में वही स्थिति माय रूपक की है। उन्होंने य माय रूपक भी प्रायः उत्प्रेक्षा के सहारे विकसित किए हैं (अस कहि कुटिल नई उठि ठाढ़ी। मानहुँ रोप तरंगिनि बाढ़ी), और इस प्रकार इन गानों का माय एक खास ढंग से विव की सीमावर्ती स्थिति में आता है। माय रूपक अपनी प्रकृति से विस्तृत और व्योरेवार अधिक होता है फलतः उसमें चित्रमयता अधिक होती है। पर असा कहा जा चुका है माय रूपक में प्रस्तुत का साथ-साथ व्योरेवार उल्लेख होना, विव की तुलना में, अप्रस्तुत विधान की व्यञ्जना-क्षमता का भीमतर बना देता है। इन अलग-अलग उल्लेखों के होने से चित्र की सन्नि-पत्ता भी जाहृत होती है। कुल मिला कर अपन व्योरे के कारण माय रूपक में चित्रण की समग्रता तो होती है पर अनुभव की सूक्ष्मता पूरे तौर पर विक-सित नहीं हो पाती।

विव विधान की अपेक्षया सजस गुरुभात आधुनिक काव्य में खड़ीबोली

हिंदी काव्यभाषा के अध्ययन की समस्याएँ

हिंदी काव्यभाषा की अध्ययन की कुछ अन्तर्गत समस्याएँ हैं। बिना अनिष्ट साथ उगल अपने रूप विधात है। या तो प्रायः हर भाषा कुछ बान्धियों का समूह है पर हिंदी का बन्धिमय समुदाय में बड़ा अधिक है। पहला बात तो यह कि सामान्य भाषा और बानी के संबंध का समुदाय हिंदी में मौलिकता का साथ बताया जाता है। पर इस अर्थ में हिंदी का बान्धिमय बानी बड़ा है। हिंदी प्रत्यय की (उस अर्थ में हिंदी की नहीं) १८ बान्धियों मानी जाती है। पर इनमें से कोई हिंदी में उत्पन्न नहीं है क्योंकि हिंदी तो इन सभी बान्धियों का सामूहिक नाम है और इनमें से कई बान्धियाँ अलग-अलग कालों में हिंदी क्षेत्र की काव्यभाषा का आधार रूप रही हैं। उदाहरण के लिए ब्रजभाषा का यन्त्रि हिंदी की बानी कहा जाय तो यहाँ हिंदी का क्या अर्थ क्या होगा? हिंदी के विना रूप में ब्रजभाषा व्युत्पन्न हुई मानी जाएगी? इस तरह हिंदी और हिंदी प्रत्यय की बान्धियों का साथ परंपरा भाषाविज्ञान की दृष्टि से पूरे रूप में नहीं समझा जा सकता। हिंदी का अपना रूप क्या है इस पर अपेक्षा विस्तृत विचारन हम अगले अध्याय हिंदी का स्वरूप के अन्तर्गत करेंगे।

इस प्रसंग में दूसरी कठिनाई यह है कि हिंदी काव्यभाषा का आधार रूप बराबर बचता रहा है। काव्यभाषा का उपरी ढाँचा तो समय में परिवर्तन के साथ सबत्र ही बदलता है। पर हिंदी के विज्ञान जातीय और भाषाई क्षेत्र में गत एक हजार वर्षों में कम से कम ८९ बार काव्यभाषा का आधार रूप बदला है। सभी यह आधार सडीबोली या (उत्तर में अमोर मुसुरी और लमियन में दक्कनी माहिल्य), सभी सडीबोली-ब्रज का मिश्र जुग रूप (करीर) सभी अवधी (जायसी) और फिर काफी लंबे अरसे तक ब्रजभाषा (मूरतम से लन्दन मारतेदु के काव्य तक) और अब फिर सडीबोली (आधर पाठक से लेकर अब तक)। काव्यभाषा के विकास में ऐसा बन्धिमय और विस्तार अनुनीय है। अंग्रेजी ऐसी बहुप्रचलित और समर्थ भाषा के मूळ में भी ऐसा व्यापक जातीय विस्तार नहीं मिलता, उपनिबन्धाद के साथ-साथ वह दूर दूर तक पली वह अलग

इस तरह यह देखा जा सकता है कि हिंदी कविता में बिब के विकास में प्रस्तुत का उल्लेख क्रमशः क्षीणतर होता जाता है और रचना की व्यञ्जना क्षमता के लिए अप्रस्तुत पर बल बढ़ता जाता है। समकालीन कविता तक जात-जात एक तरह से प्रस्तुत का लोप हो जाता है या यो कहें कि आधुनिक बिब प्रक्रिया में प्रस्तुत-अप्रस्तुत अभेद हो जाते हैं और बिब पूरे तौर पर भाषा का अंग बन जाता है। पर इसकी चर्चा यहां अभीष्ट नहीं।



पाण्टी फ्राम स्पसर टु त्रिजेज' (१९५५)। इमज अपेक्षया सक्षिप्त जाकार म लेखक ने अंग्रेजी काव्यभाषा की विकास-यात्रा का अच्छा संवदनशील अध्ययन प्रस्तुत किया है। त्रिना अपन को विसी परिपाटी म बाँध द्युए ग्रूम न अग्रजी काव्यभाषा की विशिष्ट उपगन्धिया का जावरन किया है। जामिफान माइल्स का वहद् ग्रथ 'द काटोनुइटी अफ पोएटिक लम्बेज' (१९५१) एनेडमिन गली की रचना है। १५६० ई० म स्वर १९६० ई० तक की अग्रजी काव्यभाषा का एतम विवेचन हुआ है। लेखिका न प्रत्येक शब्दीक प्रारम्भिक शब्द का रचनाशा का अपन विवेचन का आधार बनाया है और बड़े परिश्रम स प्रत्येक विवेच्य कृति की सहस्रावधि पंक्तिया म से सत्ता, विसपण श्रिया आदि की जाव त्तिया की गणना की है। इतना सूक्ष्म अध्ययन सपथ करन के लिए लेखिका का कार्त्तफोर्निया विश्वविद्यालय क तत्त्वावधान म कई फाउंडेशन मे जाँचिक सहायता जादि प्राप्त हुई है। लेखिका के अध्ययन म जावत्ति गणना की प्रधानता है और इस प्रक्रिया की सीमाओं को उसने पहिचाना भी है। एक स्थल पर उसने लिखा है 'प्रयोगावत्ति को मैं मूल्यपरक चयन और शिल्पगत पुनरावत्ति का केवल एक लक्षण मानती हूँ, जो कविता की अटिल रचना प्रक्रिया और व्यवस्था का एक अंश मान है।' वस्तुतः माइल्स का अध्ययन एक अर्थ मे काव्य भाषा का अध्ययन न होकर काव्यभाषा के आधार का अध्ययन है। काव्यभाषा का आधार रूप परंपरा से गहीत व्याकरणिक और वाक्यविन्यासपरक व्यवस्था है। इस अपेक्षया निर्बैयवितक आधार पर प्रत्येक प्रतिभासपन्न कवि अपनी मजाात्मक काव्यभाषा विनमित करता है और इस प्रकार मानवीय यथाथ क साक्षात्कार क लिए और उस प्रक्रिया म भी अपनी भाषा स्वय बनाता है। माइल्स ने काव्यभाषा के आधार को जगह-जगह प्राइमरी लम्बेज (प्राथमिक भाषा रूप) कहा है और जमा सवेत किया गया उनका विवेचन अधिकतर काव्यभाषा के इस रूप तक ही सीमित है। एक स्थल पर लेखिका ने इस प्राइ मरी लम्बेज की व्याख्या भी की है, प्राथमिक भाषा रूप और कविता क बीच क्या संबंध है? मेरी समझ म यह संबंध वही है जो प्रमुख उपादाना और उनके द्वारा निर्मित सपूर्ण कृतित्व क बीच होता है।

यहा स्पष्ट ही समझा जा सकता है कि प्रमुख उपादाना का विश्लेषण आवश्यक है पर उनके द्वारा निर्मित सपूर्ण कृतित्व की समझ तो विसी भी साहित्य

यात है। उसकी मौलिक काव्यभाषा का निर्माण इंग्लैंड टापू की पाँच प्रमुख उपबोलिया के सहारे हुआ, यद्यपि उसका आधार रूप बराबर केन्द्रीय अंग्रेजी ही रही। प्राचीन अंग्रेजी काव्य भाषा के रूप विकास की चर्चा करते हुए मस्पसन का कहना है—
 कविता की भाषा समूचे इंग्लैंड में विसी सीमा तक एक ही रही जान पड़ती है। कुल मिलाकर एक वृत्तिमय देश की बोली, जिसमें देश के उन सभी भागों के शब्द घुल मिल गए, जहाँ कविता लिखी जाती है, कुछ कुछ वैसे ही जैसे होमर की भाषा ग्रीस में विवसित हुई थी।^१

इसके विपरीत जसा अभी कहा गया हिंदी काव्यभाषा का आधार रूप ही कई बार बदलता रहा है। यहाँ यह न समझना चाहिए कि हिंदी काव्यभाषा के ये क्षेत्राय रूप हैं, अर्थात् एक ही समय में अलग-अलग क्षेत्रों में कवि अपने-अपने क्षेत्र की भाषा को काव्यभाषा का आधार रूप बना रहे थे। वस्तुतः अलग-अलग कालों में पूरे हिन्दी प्रदेश (या मध्यदेश) की काव्यभाषा का रूप एक-सा रहा है। बहुत समय तक पृथ्वीराज रासो की भाषा को राजस्थानी और कबीर की भाषा को भोजपुरी माना जाता रहा। पर परवर्ती शोध ने प्रमाणित कर दिया कि घदवरदाई और कबीर दोनों ने ही अपनी क्षेत्रीय बोलियाँ में काव्यरचना न करके हिंदी क्षेत्र की तत्कालीन व्यापक काव्यभाषा राजभाषा में रचना की है, उनकी क्षेत्रीय बोलियाँ का कुछ स्वाभाविक मिश्रण ही गया हो, वह एक जलम यात है। पृथ्वीराज रासो की भाषा के बारे में सही स्थिति का अनुमान तेस्सातोरी^२ और प्रियसन^३ ने काफी पहले कर लिया था कबीर की भाषा के पश्चिमी रूप के संबंध में हर्षर के शोध ने अच्छा प्रकाश डाला है।^४ हिंदी

१ ग्रोय एंड स्ट्रुचर आफ द इंग्लिश लंग्वेज, पृ० ५१।

२ तेस्सातोरी “प्राकृत-मगल की भाषा की पहली सतान प्राचीन पश्चिमी राजस्थानी नहीं बल्कि भाषा का वह विविष्ट रूप है जिसका प्रमाण घद की कविता में मिलता है, और जो भली भाँति प्राचीन पश्चिमी हिंदी कहो जा सकती है।”—पुरानी राजस्थानी, पृ० ६।

३ प्रियसन “पृथ्वीराज रासो की रचना पश्चिमी हिंदी के प्राचीन रूप में हुई है, राजस्थानी में नहीं।”—‘भारत का भाषा सर्वेक्षण,’ खंड १, भाग १, पृष्ठ ३२०।

४ रामस्वरूप चतुर्वेदी कबीर की काव्य भाषा का आधार रूप, ‘भाषा’, मार्च १९६५।

माताबदल जायसवाल कबीर की भाषा (१९६५)।

अतएव उद्दान "मदिराज का मणि" पर सामान्यता, जे म माग्यानि विराम
 तिरा है। असात्पन न का म इमर पूर सासत्पना मूक । असा 'हिंदा
 व्याकरण' (१९२०) ए मर परिनिष्ट म वरिदा का मरर पर बहुत मरि
 रितार व्यक्त रित है। मरर जा मर १४ मरर रर बाल विराम म वा
 ता रर ए असा का दुर्ग प्रगा रर या रिर उमर मरर मर रर
 विराम हाता रर। ररिता म मागिर मरर रर प्ररित—रा मरम ररि
 मरिता है—उरिता रर। ररिनिरिती रर मर। र मागिर रर इतिहास
 दान (१९६०) म काव्यभाषा मरपी रित र मरर मर ररिनाइ का
 अर ररिनास रिरा पर मरर इम रिरा म रर^२ रिरर रररुन ररि।

हिंदी म मररु रर^३ अरमिर माग्यानि अरयना म ररिपा र माहि
 रिया रपा का नी रिराम हुआ है। हिंदी म माग्यानि र रर प्ररिता
 अरयना न बाती र मोगिर रूप र माध-माध उरर साहित्य रर रर नी
 "माग्यानि काग्या री ररि म मरुण रिरापण रिया है। बावुम मरना
 र 'अरपी का रिरा' (१९३३) म—रा हिंदी र अरमिर माग्या म
 है—जायसी और तुग्गा की अरपी का इमी रूप म विराम रिया है। धरेंद्र
 मर र 'प्रजभाषा' (मू-मर-१९३९ हिंदी-१९५८) म र माहित्य
 प्रजभाषा र इता प्रार मोगिर रूप र माध-माध व्याकरणिक रिराम चलता
 है। इम तरह इम री माध मर। म माध्यम मे मध्यरात्रीन साहित्य म प्रयुक्त
 री मुख्य काव्यभाषा म आधार रूप का काफी पहल विराम हो रर।
 माग्यानि ररि म ररमावत रर रूप का उपयोग व्याकरणिक माध
 मे रिर अधिर होता है उनरी अनरी सजनात्मक क्षमता रर रिरापण ररही
 अनाष्ट नही है। इम अध्ययन क समानातर रामकुमार मर न अपन हिंदी
 साहित्य का आगेचनारमक इतिहास (१९३८) के अ तत मध्यरात्रीन साहित्य
 का नय रूप म विराम ररते हुए हिंदी काव्यभाषा र आधार रूप का अपन
 ररिणर और विरयेण म महत्वपूर्ण डम स रान रिया है।

इस र उररत एसे माध मर की एक पूरी शृंखला हमार मामन आती है
 जिनम अधिर आगिर मरकाउ र विविध ररिया का काव्यभाषा का
 आधार रूप अलग अलग गोथ का विराम रर। इम अध्ययन म जमा रर

॥ नलिनिलोचन मर "अर रर कोई हिंदी की काव्य भाषा का
 इतिहास लिखना चाहे ता उस इती कठिनाई का सामना करना पडगा, ररकि
 इस विरय पर छोटे मोटे निरथ के अरिरित कुछ है हा नही" प० ४१।

चितक और गायकता के लिए बड़ी मौलिक, जानपक यद्यपि कठिन चुनौती है। इस दृष्टि से प्रस्तुत अध्ययन में दोनों स्तरों का विस्तारण अवश्य ही एक महत्वाकांक्षी प्रयत्न है। पर उसकी उपयोगिता और साधकता स्वयं स्पष्ट है। यही कारण है कि सीमित रूप में ही सही यहाँ काशिश। यही हमारी कि काव्य-भाषा का आधार और काव्यभाषा का सजन प्रक्रिया दोनों का एक साथ समझा जा सके। आरंभिक काव्य भाषा का विस्तार-विविधता जमा मकत किया गया, इस प्रसंग में एक अलग ही समस्या है। इसलिए विविध कवियों का काव्य-भाषा के बारे में यदि ज़ोर प्रस्तुत अध्ययन में नहीं मिलता तो इस इस अध्ययन की अतिनिहित सीमा ही माना जाना चाहिए।

अंग्रेज़ी काव्यभाषा के अध्ययन के संलक्षित में कुछ बड़ी महत्वपूर्ण टिप्पणियाँ यम्पसन ने अपनी पुस्तक 'थ्रू एंड स्ट्रक्चर ऑफ़ द इंग्लिश लैंग्वेज' (१९३८) में की हैं। यम्पसन यद्यपि उनकी मातृभाषा अंग्रेज़ी नहीं थी, अंग्रेज़ी के सबसे मौलिक और तज्जुबी भाषावैज्ञानिक माने जाते हैं। उनकी भाषा-दृष्टि बड़ी व्यापक थी इसका प्रमाण उनकी एक अन्य छोटी सी पुस्तक 'मनकाउंड नेशन एंड इन्डिविजुएल' (१९६६) में भी मिलता है। परंपरित भाषावैज्ञानिक चिंतन से जहाँ एकसमयारी प्रयोग और अंग्रेज़ी काव्यभाषा के सबसे में उनकी विचार प्रक्रिया बड़ी मौलिक और उत्प्रेरक है। पर ज़रा पहल ही सक्त किया गया अंग्रेज़ी में महत्वपूर्ण ज्ञान के लिए काव्यभाषा के विविध स्वरूपों का समयन में उपयोगी नहीं हो पाता।

हिंदी में काव्यभाषा सबसे चिंतन कम है यद्यपि पिछले दिनों इस विषय पर गहन काम अभिया अधिक हुआ है। पर यह शोध अधिकतर काव्यभाषा के आधार रूप—मादृत्स के शब्दों में प्राइमरी लैंग्वेज—को लेकर चलता है और हिंदी काव्यभाषा की समग्र दृष्टि का विकसित नहीं कर पाता। इस विषय में आरंभिक पर महत्वपूर्ण चिंतन आचार्य रामचंद्र गुप्त ने किया है इसका उल्लेख ही धुका है। बुद्धचरित' के अनुवाद (१९२८) की भूमिका में काव्यभाषा' शीर्षक उनका विस्तृत निबंध अन्य समाग्रामक निबन्धों का तरह ही एक की मूल्यवान् और परवर्तण गति को प्रमाणित करना है। पर इस निबंध की प्रकृति बर्णनात्मक अतिरिक्त निरूपणात्मक कम है। इसमें अधिक मूल्य दृष्टि गुप्त जी द्वारा लिखित जायगी शिवावली (१९२८) की भूमिका में मिलता है जहाँ लक्षक ने जायगी का काव्यभाषा का बड़ा महत्वपूर्ण विस्तारण किया है। इसका अतिरिक्त 'चित्तमणि' भाग १ (१९२०) में सकृत् अपने प्रसिद्ध निबंध 'कविता क्या है' में एक स्वतंत्र 'गायक' कविता का भाषा' के

साहित्य (जनवरी-अप्रैल १९६६) में सन्तुलित बबीर की भाषा (रमानाय सहाय) 'सूर की भाषा (ब्रजवीर प्रवाण गुप्त) 'रामचरितमानस की भाषा' (श्याम प्रसाद) यथा प्रद्युम्नचरित की भाषा (कलाशचन्द्र अग्रवाल) गोपक निबन्ध।

बोली, लोकसाहित्य और मध्यकालीन काव्यभाषा

मध्यकालीन काव्यभाषा का अध्ययन करते समय कई बार हम भ्रम की संभावना भी हानी है कि आज के सभ्य में उसके कई रूप ब्रज या अवधी भाषा में होकर बोलती हैं। यह भ्रम यहां तक चला है कि कुछ विद्वान 'रामचरितमानस' को लोकसाहित्य के निकट मान कर उसका बिच्छेपण करने हैं।^१ एसी भूल इन-लिए होती है कि बहुत बार अनुसंधानकर्त्ता बागी और भाषा तथा लोकसाहित्य और शिष्ट साहित्य के बीच के महत्वपूर्ण अंतर को नहीं समझ पाते। वे समझते हैं कि क्योंकि ब्रज और अवधी आज बोलियाँ हैं जहाँ इन भाषा रूपा में लिखा गया साहित्य लोकसाहित्य ही होगा। इस दृष्टि से यहां वाली लोकसाहित्य तथा शिष्ट साहित्य का अंतर और सबंध समझना उपयोगी होगा।

इस प्रसंग में दो प्रश्न हमारे सामने आते हैं। पहला प्रश्न यह है कि लोक साहित्य बोलियों में ही क्यों रचा गया है शिष्ट भाषा में क्यों नहीं। और दूसरा प्रश्न है कि सूरदास की ब्रजभाषा और ब्रज के 'गेयत्री' की भाषा में आधारभूत अंतर क्या है? बोली में लोकसाहित्य बराबर लिखा गया है इस स्थिति से हम इतना अधिक परिचित हैं कि इस प्रसंग में हमारे मन में कोई जयया सका नहीं उठती। पर जब इस समस्या पर हम सचमुच विचार करने को उद्यत होते हैं तो स्थिति इतनी सीधी साफ नहीं दिखती।

दिसौसर में बाणी (स्वीच) और भाषा (लम्बेज) में अंतर प्रतिपादित किया है। उनका कहना है कि बाणी एक यंत्र की जाती है जब कि भाषा समाज की अर्जित और स्वीकृत संपत्ति होती है पर बिना इस बाणी के समाज में कोई भी तत्त्व भाषा में प्रविष्ट नहीं हो सकना। किसी व्यक्ति का आरम्भ में चाहे जसा अनगुन प्रयोग ही कालांतर में भाषा में स्वीकृत होता है। बाणी और भाषा के इस अंतर को मानने पर बागी (डायलैक्ट) का स्थिति इन दोनों सीमाओं के बीच में निर्धारित होती है। बोली न तो बाणी का प्रतिनिधित्व व्यक्तित्व है और न भाषा की तरह व्यापक जटिल और नियमित। उसकी मूल प्रवृत्ति मौखिक

गया प्राथमिक भाषा रूप का ज्योरवार विश्लेषण प्रधान है, वहीं-कहीं शारी-
अलवार जाति की दृष्टि से भी विवचन हुआ है। 'तुलसीदास की भाषा (दक्की-
नदन श्रीवास्तव-१९५७), 'सूर की भाषा (प्रमनारायण टटन—१९५७)
'पद्मवीराज रासो की भाषा (नामवर सिंह-१९५६) इस बग की महत्वपूर्ण शोध
कृतियाँ हैं। 'कवीर की भाषा (माताबदल जायसवाल—१९६५) में लेखक
ने आवतिया की दृष्टि से अध्ययन किया है। सूरसागर शम्भुवली (निमला
सक्सेना—१९६२) ने अध्ययन की प्रकृति कुछ भिन्न है। इस शोध प्रबंध में सूर
सागर में प्रयुक्त १७०० सना शब्दा का सांस्कृतिक विवचन है। सूरदास से पूर्व
के ज्येष्ठभाष्य परिरचित ब्रजभाषा साहित्य की भाषा का विश्लेषण शिवप्रसाद
सिंह ने प्रस्तुत किया है। सूर पूर्व ब्रजभाषा और उसका साहित्य (१९५८)।
इस शोध प्रबंध का उत्प्रेरक वाक्य जाचय रामचंद्र गुल का महत्वपूर्ण और
प्रसिद्ध पयवक्षण है। 'बिहारी सतसई का भाषावैज्ञानिक अध्ययन' (रामकुमारी
मिश्र—१९७०) के अंतर्गत बिहारी की जाधार भाषा का अध्ययन हुआ है।
इन शोध-ग्रंथों से कुछ भिन्न प्रकार का और स्वतंत्र अध्ययन हरिहर निवास
द्विवेदी का है— मध्यदेशीय भाषा (१९५५)। इस सक्षिप्त ग्रंथ में लेखक ने
मध्यदेशीय भाषा की कुछ प्राचीन और बहुमूल्य सामग्री का अवलोकन किया है।
अलग-अलग कवियों और धाराओं की काव्यभाषा को कद्र में रख कर चलने
के कारण स्वभावतः पूरी हिंदी काव्यभाषा की परिकल्पना इन शोध अध्ययनों
में से नहीं उभरती। यद्यपि अपने व्योरा का दृष्टि से वे काफी संपूर्ण हैं। द्विवेदी
ने 'मध्यदेशीय भाषा में हिंदी क्षेत्र की जापक काव्यभाषा की चर्चा जरूर की है,
पर उनका ध्यान पूरे तीर पर जाधार भाषा के रूप पर है, मजनात्मक भाषा पर
नहीं। डा० माताप्रसाद गुप्त ने भी भाषाविज्ञान विद्यापीठ, आगरा में कवियों
तथा कृतियों की जाधार भाषा पर कुछ अध्ययन कराए हैं—डा० 'भारतीय

८ रामचंद्र गुल "ध्यान देने की सबसे पहली बात यह है कि चलती
हुई ब्रजभाषा में सबसे पहिली साहित्यिक कृति इन्हीं की मिलती है, जो अपनी
पूर्णता के कारण आश्चर्य में डाल देती है। पहिली साहित्यिक रचना और इतनी
प्रचुर प्रगल्भ और कायागमपूर्ण कि जगले कवियों की शृंगार और वास्तव्य उक्तियाँ
इनकी जूठी जान पड़ती हैं। यह बात हिंदी साहित्य का इतिहास लिखने वाला
को उत्कृष्ट में डालने वाला हाथी। सूरसागर किसी पहले से चली आती हुई
परंपरा का—चाहे वह मौखिक हो रही हो—गुण विकास सा जान पड़ता है,
चलने वाली परंपरा का मूलरूप नहीं।"—त्रिवेणी, पृ० ७१।

यही महत्त्वपूर्ण बात रही है। उमर अनुसार भाषा जितनी अधिक पिछड़े रूप होगी उतनी ही अधिक समता एवं समता में समता होगी और उतनी ही अधिक और एक समता में समता होगी और उतनी ही अधिक होगी पर विभिन्न समताओं में और समताओं में विभिन्न अधिक होगी। समता व्यक्तिगत उत्तरों का बर्णन है जब कि समता सामाजिक उत्तरों पर अधिक निर्भर होती है और परम्परागत विचार-प्रवृत्तियों में बंध रहने है। (५०-८३) व्यक्तित्व का उपयुक्त उत्तरण का ध्यान में रखकर कहा जा सकता है कि सामाजिक बाल में बालों और लालसाहित्य का अध्ययन और समाज में परम्परागत होता है पर उतनी विरासत नहीं हो पाता। क्योंकि बालों और लालसाहित्य दोनों ही व्यक्तिगत या सामाजिक चिन्तित्व की अपेक्षा समूहगत चिन्तित्व पर आधारित होते हैं जबकि वर्तमान सामाजिक समूहों में व्यक्तिगत चिन्तित्व पर तो बल है किन्तु आधुनिक औद्योगिक सम्यक्ता में अतन्त्र विभिन्न वर्गों का एकात्मिकता पहुँच जमी गुरुभित्त नहीं रही और प्रमाण नष्ट हो रहा है। व्यक्ति में व्यक्तित्व पर बल चिन्तित्व साहित्य का विरसित करता है सामूहिक या जातिगत एकात्मता लालसाहित्य का जन्म देती है। जब विभिन्न वर्गों समूहों और जातियों का समूहगत होता पड़ रहा है और समाज की व्यापक एकरूपता पड़ रही है (यद्यपि समाज में अतन्त्र व्यक्तित्वों का महत्व बढ़ गया है) मध्यम उद्योगों और नगरों की सम्यक्ता में कारण। इसलिए जब लालसाहित्य का जन्म एक गया है। आधुनिक समाज का जटिल समूहगत चिन्तित्व साहित्य के लिए उपयुक्त है लोकसाहित्य के लिए नहीं। प्रायः सभी इतिहासों में मध्यकाल लालसाहित्य के स्वर्ण युग कह जा सकते हैं जहाँ आरम्भिक व्यक्ति की व्यक्ति कला नहीं है और न जातिगत समाज की जटिलता है बरन जबकि समूहगत मुख्यतः वर्गों और समूहों में है जहाँ व्यक्तिगत विवेक कम है। पूरे वर्ग की संबन्धितमक एकात्मता प्रधान है जो लालसाहित्य के सज्जन की विविध भावभूमि है क्योंकि लालसाहित्य मूलतः निम्नी वर्ग या जाति का सामूहिक अभिव्यक्ति है।

बालों और लालसाहित्य के अन्तर संबंध का यह एक पक्ष हुआ सामाजिक समूहों में विनाश की दृष्टि से। दूसरा पक्ष भाषा की प्रयोग विधि से संबंध है और कलात्मक समूहों के विचार से अधिक गहरा है। सामान्य दृष्टि से भाषा प्रयोग के दो स्तर हैं—साधारण दैनिक व्यवहार में और साहित्य के विविध स्तरों में। दोनों स्तरों के बीच का मुख्य अन्तर भाषा की मूलनात्मक प्रकृति है। साधारण व्यवहार में भाषा का सबसे अधिक और समूहों में अधिक

होन के नाते काफी उन्मुक्त है। वह बहुततर बघना और अनुशासना को स्वीकार नहीं करती, और बस्ताजा की जगह विचित्रताआ का समय-समय पर प्रश्रय देती चलती है। इस प्रकार बाणी और नापा के बीच में वाली सतु का काय करती है।

दूसरी ओर लोकसाहित्य पर विचार करें। लोकसाहित्य अपनी प्रकृति से एक सामूहिक अभिव्यक्ति है। वह न तो एक व्यक्ति की रचना है और न दूसरी ओर किसी बड़े और व्यापक समाज में उसकी मर्ष्टि हा हा सचना है। व्यक्ति और समाज के बीच छाट-छाट समूह जातिया और बग लोकसाहित्य की रचना और गायन में प्रवृत्त होते हैं। समूह या विरादनी में समाज की अपेक्षा बाह्य बघन कम हाते हैं पर आंतरिक मवदना वही अधिक गहरी हाती है। समाज का मगठन समूह की तुलना में बहुत जटिल होगा और सबदनात्मक स्तर पर उसका एकता अपक्षया कम हांगी। इस मर्ष्टि से व्यक्ति और समाज के दो सीमाता के बीच में जबस्थित समूह या विरादरी ही लोकसाहित्य के मजन और सचरण को आवश्यक भाव-भूमि प्रदान करती है। बोली और लोकसाहित्य का रचना सघटन इसी समूह में होता है जो व्यक्ति की अपना आरम्भिक वपक्षित कता और समाज की जटिलता के बीच की बिकास स्थिति है। मूलतः अपनी मौखिक प्रकृति में बोली और लोकसाहित्य इस अपक्षया उन्मुक्त वातावरण में एक दूसरे के उपयुक्त सिद्ध हाते हैं।

यह एक प्रधान कारण है जिससे कि आधुनिक काल में बालिया और लोकसाहित्य दोनों की स्थिति हानमगील है। वर्तमान सामाजिक सगठन मध्य-कालीन समूहों जैसी और जातिया से जाग बग कर औद्योगिक युग के अनुकूल बड़े और व्यापक समाजा की स्थिति में जा गया है। ऐसा समाज जिसका सगठन अत्यंत जटिल है और जिसके अंतर्गत व्यक्तियों के परस्पर सबदनात्मक मून वृत्त क्षीण हाते हैं। बड़ी नापाएँ एकरूपता के प्रयास में (आवागमन और सपक के अधिक त्वरित माध्यमा के द्वारा) छाटी जातिया का समाप्त कर रही है। इसी प्रकार में आधुनिक व्यापक समाज में गिष्ट साहित्य का मजन हाता है लोकसाहित्य का नहीं क्योंकि लोकसाहित्य के लिए आवश्यक भावात्मक एकता जिन समूहों में रहती है उनकी पहलू जनी एकान्तिक स्थिति अब ममच नहीं। आज छाट-छोटे समूह नष्ट हाकर व्यापक समाज में अनमुक्त हा रहे हैं। इसमें अतिरिक्त मुद्रण के चतुमुखी प्रसार न भी वाला और लोकसाहित्य की मौखिक प्रकृति को बाधात पहुँचाया है।

अपनी पुस्तक मनकादड़, नान एड इन्डिविजुअल में यसससन ने एक

किया जाता है, जबकि साहित्य में शब्द की किसी वैकल्पिक और विशिष्ट छाया की सजना होती है।

लाक्षणिक साहित्य में भाषा की यह सजनात्मक शक्ति अपक्षया कम विवक्षित रूप में होता है और शिष्ट-परिनिष्ठित भाषा की तुलना में बोली में सजनात्मक शक्ति कम होती है क्योंकि उसका व्यवहार उच्च बौद्धिक सांस्कृतिक क्षेत्रों में कम होता है। वस्तुतः शिष्ट और लोकसाहित्य का विभाजक अंतर यह भाषा प्रयोग विधि है। शिष्ट साहित्य में व्यक्तिगत रचनाकारों की प्रतिभा द्वारा भाषा की सजनात्मक शक्ति का अधिकतम प्रयोग किया जाता है, जबकि लोकसाहित्य मूलतः साधारण भाषा को ही हल्की-सी सजनात्मक शक्ति के स्पर्श के साथ प्रयुक्त करता है। लोकसाहित्य का वास्तविक रस इसीलिए उसके सामूहिक गायन या पाठ में होता है। बोली की उन्मुक्त प्रकृति को उसके सामान्य दैनंदिन रूप में हल्की-सी सजनात्मक शक्ति के स्पर्श से लाक्षणिक सरस बना देता है। इससे स्पष्ट है कि कोई भाषा रूप सदैव बोली या भाषा की एक ही स्थिति में बना रहे यह जरूरी नहीं है। ब्रजभाषा कई शताब्दियों तक लगातार काव्यभाषा बनी रहने के बाद अब बोली रूप में रह गई है और दूसरी ओर उत्तर मध्यकाल में बोली रूप में व्यवहृत लड़ीबोली अब समूचे हिंदी क्षेत्र की काव्यभाषा बन गई है। उनका नामकरण अब भी पुरानी स्थितियों का ही स्मरण दिलाता है, मले ही ब्रजभाषा अब बोली है, और लड़ीबोली अब भाषा है। हिंदी प्रदेश या मध्यदेश में काव्यभाषा के बढते हुए आधार रूप इस क्षेत्र की व्यापक रचनात्मक ऊर्जा और प्रयोग क्षमता का ही सबत दत्त है।

दूसरी तरह भाषा प्रयोग विधि की दृष्टि से बोली और लोकसाहित्य की प्रकृति एक दूसरे के अनुवृत्त है। बोली में सजनात्मक क्षमता कम होती है लोकसाहित्य में भाषा की हल्की सजनात्मक शक्ति से काम चलता है। मूरदास की ब्रजभाषा और लोकगीतों की ब्रजभाषा में इस सजनात्मक शक्ति की मात्रा का ही अंतर है। और या मध्यकालीन काव्य आज की दृष्टि से बालिया में नहा लिखा गया वरन् अत्यंत विवक्षित काव्यभाषा में रचा गया है। इसलिए ब्रजभाषा में रचित मूरदास शिष्ट साहित्य की रचना है और वरन् लोकगीत लोकसाहित्य है। भाषा में सजनात्मक शक्ति की कमी का बराबर संगीत के उपकरणों द्वारा पूरा करने का भी यत्न होता रहा है। इस दृष्टि से जो रचना अपने संप्रेषण के लिए जितना अधिक पाठ या गायन की अपेक्षा रखती है उस का स्वयं अपना नापिक रचनात्मक गठन उतना ही कमजोर होता है उदाहरणार्थ लाक्षणिक फिल्मी गाने या कवि सम्मेलनों की गीत। दूसरी ओर रामचरितमानस

जस शब्दा का पश्चिम तटस्थ भाव में प्रयोग करता है पर हम 'अजुन' या 'हनुमान' का प्रयोग वही सामान्य ढंग से नहीं कर सकते। इसीलिए 'जाडिसा अग्रजी' में कठिन कार्यों की श्रृंखला का प्रयोग बंद गया है पर 'हनुमान' हमारी भाषा में एक शक्ति विशेष का वाक्य है अजुन एक शीर का नाम है। 'हनुमान' या कृष्ण हमारे लिए धार्मिक आस्था का अंग हैं फेंके हैं मिय नहीं।

भाषा और पुराणकथा की निकटता प्रतिपादित करने वाले विचारका न भारतीय और पाश्चात्य पुराणकथाओं के इस मौलिक अंतर को नहीं पहचाना। पुराणकथाओं के अपने स्वरूप में साधारणतः धार्मिक भावना का प्रवेश नहीं होता। पर भारतीय पुराणकथाएँ सबसे पहले और अंत तक धार्मिक भावना से सज्जन हैं। यूरोप में वाइलियम विंसेंट 'यू टेस्टामेंट' अधिकृत धर्म ग्रंथ है और वहाँ की अधिकांश प्रचलित पुराणकथाओं का स्रोत ग्रीक या रोमन जाति का वादमय है। हमारे देश में ऐसा स्पष्ट अंतर और विभाजन नहीं रहा। यहाँ की कथाएँ उस अर्थ में धर्मनिरपेक्ष हुईं पुराणकथाएँ नहीं हैं वे हमारे धार्मिक जीवन का अनिवार्य अंग के रूप में रही हैं और अब भी हैं। यह स्थिति प्रायः सभी पुराणों और रामायण तथा महाभारत की कथाओं का है। इस विशिष्ट परिस्थिति के कारण हमारे देश के कवि और अन्य भाषा प्रयोगकर्ता अपनी भाषा में इन पुराणकथाओं को उनके सद्म में खींचकर सामान्य शब्दों के रूप में नहीं उतार सका। महाभारत से लेकर नयी कविता तक के विस्तृत अंतराल में चन्द्रशेखर जस ने चार शब्द अपने पौराणिक परिवेश से अलग हो सका है। वे पुराणकथाएँ कण अहत्या या जबरन जसी या तो कथा हैं या चरित्र या बहुत हुआ तो सद्म पर सामान्य भाषा के अंग रूप में वे प्रयोजित नहीं हुई।

हिंदी के मध्यकालीन कवियों के लिए तो पुराणों के आख्यान अत्यंत विश्व मनीय और पूज्य हैं। गूर या तुन्सी के सद्म में राम-सीता कृष्ण और राधा हनुमान या कि बिजकूट भी इन सज्जन कवियों की आस्था का अनिवार्य अंग हैं। अतः इस युग की काव्यभाषा में ये पौराणिक कथानायक या चरित्र हैं या कुछ हल्के हान पर सद्म हैं पर पुराणकथा जबकि मिथ के रूप में उनके प्रयोग का प्रदत्त है नहीं उठता। सन्ध (जस अहत्या कचन मग या गदीय) भाषा का संरचना में अलग में चमकता है जबकि पुराणकथा इसमें विनोद हो जाती है। हिंदी का मध्यकालीन काव्यभाषा में इस नज़र से पौराणिक सन्ध (एन्वूजुन) बहुततर मित्रों पर पुराणकथा यहाँ काव्यभाषा के स्वरूप में प्रयोजित नहीं हुई।

इस प्रकार के अर्थ बहुत से उदाहरण प्रस्तुत करके उन्होंने अपनी मायता इन गान्धा मय्यका की है भाषा का जितना ही पिछला इतिहास दखा जाता है उतना ही इसके स्रोत काव्यात्मक और जीवत दिखाई पड़ते हैं और अतः यह पुराण-कथा क धुंधलक में जतभुवत होती जान पड़ती है।^१

पर हिंदी गान्ध मय्यका का विस्तारण इस मत का पुष्ट नहान करता। हिंदी की सामान्य शब्दावली में मिरौल 'पनिव' और 'पेंट' के वजन पर पुराणकथाओं से विकसित गान्ध बहुत दून से ही कुछ भर मिल सकें। इस स्थिति क पीछे कई आधारभूत कारण दख जा सकत हैं, जिनका और अपना मित्रात प्रतिपादित करने समय मन्तव्यान्विता और भाषावचानिका न ध्यान नहान दिया। पहली बात तो यह है कि यूरोप में विरोधन एग्लण्ड तथा अर्थ ट्यूटोनिव जाति वाले देशों में प्रचलित ग्रीक और रोमन पुराणकथाएँ उन जातिया की अपनी नहान है। पर हमारा देश का पुराणकथाएँ उसी जाति का है जो सस्कृत प्राकृत अपभ्रंश हिंदी जाती रही है। एम निकटता और आत्मीय समन्वित के कारण हम पुराणकथाओं का सदमों के रूप में प्रयुक्त करत रहें पर अपनी भाषा में उह सामान्यत परवसित नहान कर पाए। उनका व्यक्तिवाचक नाम हाना हमारे लिए इतना प्रयत्न सत्य रहा और पुराणों के उन सभी देवताओं तथा उनसे संबद्ध वस्तुओं का अस्तित्व इतना विद्वस्त रहा कि उनके नामों का हम अपनी भाषा क सामान्य शब्द नहान बना सके। यूरोप की अधिकांश वर्तमान जातिया का संबंध ग्रीक और रोमन पुराणकथाओं से एस तादात्म्य का नहान रहा।

एक सीमा तक इस दूरी क कारण ग्रीक और रोम की इन कथाओं का प्रायः समस्त यूरोप अपनी पुराणकथाएँ (माइथालोजी) मान सका। भारत में उसकी पुराणकथाओं का मूल धार्मिक रूप और महत्व बराबर अक्षुण्ण बना रहा। सामान्य भाषा में परवसित होने के लिए जिस धर्म निरपेक्ष परिस्थिति की आवश्यकता थी, वह हमारा देश में विकसित नहान हुई। पुराणकथाओं (माइथालोजी) क लिए आवश्यक यह है कि वे जातीय मानस से जुड़ी हों, और परवर्ती लोग उनमें धर्म-बुद्धि का पोषण न करें। पर हमारा देश की जनता में धार्मिक भावना की व्याप्ति के कारण एनी धर्म निरपेक्ष स्थिति संभव नहान हुई। धार्मिक सम्मान की प्रबल भावना क कारण हम पौराणिक मन्त्रों को भी सदब एक जादू और विगिष्टता के भाव से प्रयोग करत हैं। सामान्य भाषा में सामान्य प्रकार से उनका प्रयोग हमारा सस्वारा क विरुद्ध है। 'जाडिमम' या 'फटम' या 'ग्रसज'

संस्कृति भी सघन है। वह बड़ उगार मूया ॥ रेंपा हुई है व्यापार हाता हुई भी
आन्तरिक रूप में सदृष्ट है।

इस स्थिति का कारण पक्षधर राजनीति का न तात्मान उठाया है। निम्नलिखित और विद्वानों का बीच भी हिंसा का प्रभावित स्वरूप का स्वरूप स्पष्ट धारणा प्राप्त नहीं है। या यदि धारणा ठीक भी है तो उसके लिए समुचित तरीका का प्रयत्न नहीं है। राजभाषा बनने के लिए यह स्थिति का स्वरूप का जहाँ कुछ लोग न जानें वृक्षों के विभिन्न जोर लाटिन जंगल का घन स्थिति यहाँ हिंसा का अर्थ विचार का जोर प्राप्त भी उसके स्वरूप का ठीक-ठाक बाध नहीं करेगा। फिर इसका यह हुआ कि कुछ लोग वक्त आपस में गद्दी वाली हिंसा का ही हिंसा मानना चाहते हैं कुछ हिंसा प्रदीप का गतिविधि जोर हिंसा का तात्त्विक मर्म नहीं समझ पाते कुछ परिचयी हिंसा जोर पूर्वी हिंसा का हिंदी मानते हैं और कुछ इनके अतिरिक्त बिहारी जोर राजस्थान का भी हिंसा का अंतर्गत समेत हैं। इन सभी प्रकार के विभिन्नता का बीच उठने का भाषिक रूप का स्वरूप भी हमारी सहा धारणा नहीं बन पाती। और सबसे बड़ा बात यह है कि उक्त सभी प्रकार की भाषिताना का पीछे भावुक ढंग का जाग्रत इतना अधिक है कि तब की प्रायः उपेक्षा ही जाना है।

हिन्दी का संबंध आधुनिक मंडी वाली हिन्दी रूप तब सामित करने वाले विचारक आधुनिक परिनिष्ठित हिंदी और हिंदी प्रदेश की बालिया अर्थात् राज अर्थात् राजपुरी मधिली प्रमति क बाच विसा गहरे सबध-भूत का नही मानत। प्रधानत भाषाशास्त्रिक साध्या पर इस सबध को लवर उनकी दो आपत्तियाँ है व्युत्पत्ति की नष्टि स हिंदी प्रदेश का पूर्वी बालिया—मधिली मगही मोज पुरी को य विद्वान हिन्दी क र्वा वमी और परिनिष्ठित रूप स भिन्न मानते है। उनका तक है कि पश्चिमी हिंदी का बालिया गौरसनी अपभ्रंश स व्युत्पन्न है जबकि विहारी बालिया का सबध मागधी अपभ्रंश स है (और यो कभा कभी कहा जाता है कि व्युत्पत्ति की नष्टि स विहारी बालिया—मधिली मगही मोजपुरी—यूव का अर्थ मागधी भाषाशा अर्थात् वगैरह जलमिया उर्ध्व्या के अधिक निकट है) पश्चिमी हिंदी और विहारी बालिया क बाच पूर्वी हिंदी का क्षेत्र है जिसकी तीन बालिया अर्थात् यद्यपि छत्तामगनी अर्द्धमागधी अपभ्रंश स विवसित मानी गई है। इस तरह हिंदी प्रदेश का बालिया क ये तीनो वग (जमी राजस्थानी-पहाडी की चचा छोड दें) व्युत्पत्ति की नष्टि स जलग-अलग है इनमे भी पश्चिमी हिन्दी के पूज-अपभ्रंश गौरसनी और विहारी बालिया के पूज रूप मागधी क बाच अंतर बहुत अधिक है।

हिंदी का स्वरूप

हिंदी भाषा का स्वरूप निर्धारित करने में जब तक कुछ कठिनाइयाँ जारी तक निष्पन्न के तम में कुछ असंगतियाँ का अनुभव किया जाता रहा है खास तौर से इसलिए कि इस जटिल विषय की चर्चा कुछ पूर्वनिश्चित और सीमित आधारों पर ही अधिकतर हुई है। यहाँ हिंदी बाल्यभाषा के मध्यकालीन रूप पर विचार करते समय यह आवश्यक हो जाता है कि हम हिंदी पद की व्याप्ति और उससे अभिहित भाषा रूप को ठीक-ठीक समर्थें। या इस बात का भी यहां उल्लेख जरूरी है कि स्वयं हिंदी के स्वरूप को समझने में बाल्यभाषा का अध्ययन एक प्रमुख आधार सिद्ध होता है। प्रस्तुत विवेचन में हिंदी की स्थिति मध्यदेश के भाषिक और सांस्कृतिक संदर्भ में विस्तरेषित होगी जो हिंदी भाषा का व्यापक रूप में मूल और जातीय क्षेप है।

हिंदू धर्म की भांति हिंदी भाषा का स्वरूप व्यापक और सश्लिष्ट है इन हम आरम्भिक उपपत्ति के रूप में प्रस्तावित कर सकते हैं। जिस प्रकार हिंदू धर्म एक निश्चित संप्रदाय या धर्म-ग्रंथ पर आधारित न होकर एक व्यापक जीवन पद्धति है उसी प्रकार हिंदी भाषा कोई एक निश्चित भाषा रूप या बोली न होकर विविध बोलियों का व्यापक और सश्लिष्ट रूप है। इस बात को असाक बलकर ने अपने डग से इस प्रकार कहा है— हिंदी-उर्दू मूलतः अप्रादेशिक है अर्थात् क्षेत्रीय तौर पर अनिश्लिष्ट है।^१

किंतु अधिकतर विद्वान हिंदी भाषा के व्यापक पर सश्लिष्ट रूप को ठीक-ठीक ग्रहण नहीं कर सके हैं। विभिन्न प्रादेशिक भाषाओं और संस्कृतियों के मुनिश्चित रूप के बाव में मध्यदेश जस विस्तृत क्षेत्र की भाषा होने के कारण हिंदी के रूप को समझने में भ्रम की संभावना है यह भी हम मानना होगा। बंगला, गुजराती, मराठी या तमिल, मलयालम जसी सुस्पष्ट प्रादेशिक भाषा-संस्कृति मध्यदेश अथवा हिंदी प्रदेश का नहीं है। जस भारत देश और उसकी संस्कृति का स्वरूप संघीय या फेडरल^२ है—जिसके अनुरूप हमारे मनीषियों ने राष्ट्रीय संविधान बनाया—उसी तरह मध्यदेश या हिंदी प्रदेश की भाषा-

दृष्टि में भाषाओं का स्वरूप और मध्यम-आधार निर्धारित नहीं किया जा सकता। इस भाषाशास्त्रिक भाषा में प्रसंग में प्रायः शब्द निष्कर्षों की ओर जा सकते हैं। भाषा साहित्य और संस्कृति में परस्पर समकत मूला का सम्बन्ध के लिए इस में ही क्षमता है प्रमाण उपलब्ध है जो कि समुचित रूप में परस्परित विचार भाषाशास्त्र में जन्म लेता है। यहाँ मानविक भाषाशास्त्र की परिचयना को जन्म देता है। भाषाओं और वाक्यांशों के स्वरूप विज्ञान में व्युत्पत्ति व्याकरण और वाक्यशास्त्र का अध्ययन भाषाशास्त्रिक समीक्षा के अतिरिक्त तीन मुख्य आधारों की ओर है जिन पर बराबर ध्यान रखा जाना चाहिए। ये तीन आधार हैं—जातीयता सांस्कृतिक परिस्थिति और वाक्यभाषा व। इन सभी साधनों की ओर अंतर मध्यम को दृष्टि देना हम किसी भाषा के स्वरूप का सही विवरण नहीं दे सकते हैं। हिन्दी के प्रसंग में भाषाशास्त्रिक साधनों पर ही काफी विचार हो चुका है, यहाँ उनकी पृष्ठभूमि में अन्य आधारों की चर्चा यथासम्भव संपूर्ण रूप में अभीष्ट होगी।

यहाँ इस बात का उल्लेख समीचीन होगा कि सांस्कृतिक सदमों से विच्छिन्न एक-द्वितीय भाषाशास्त्रिक दृष्टि का प्रभाव हमारे भाषा संबंधी अध्ययन पर एक लंबे समय तक रहा है। यद्यपि प्रियसन को इस बात का श्रय देना होगा कि अधिकतर व्याकरणिक साधनों पर अपने काम की आधार करते हुए भी उन्होंने जातीय या सांस्कृतिक तत्वों को सवधा उपेक्षित नहीं किया। बंगला असमिया उड़िया के पारस्परिक संबंध पर विचार करते हुए उन्होंने भाषाशास्त्र से इतर साधनों को भी निर्णायक रूप में स्वीकार किया है।^१ हिन्दी का पर के एक साथ ही उसके 'वाक्य रूप में भी स्वीकार करते हैं' और फिर बिहारों पूरा हिन्दी

२ प्रियसन "एक अन्य तथ्य भी इस भेदकरण को प्रभावित करता है। यह जातीयता है। इसका एक बहुत सुंदर उदाहरण असमिया भाषा है। आज लोग इसे एक स्वतंत्र भाषा मानते हैं। किंतु यदि इसके व्याकरणिक रूपों एवं शब्द समूह पर विचार किया जाय तो इस बात को स्वीकार करना कठिन होगा कि यह बंगला को एक बोली है। इस प्रकार यहाँ हमें एक ऐसी भाषा का उदाहरण प्राप्त हो जाता है जिसमें पारस्परिक वाक्यगम्यता का अभाव तो नहीं है किंतु जिसमें जातीयता एवं साहित्य की दृष्टि से अंतर है।

—भारत का भाषा सर्वेक्षण (११), पृ० ४४

३ प्रियसन "इस प्रकार यह कहा जाता है और समग्र रूप से लोकांशों का विश्वास भी यही है कि यहाँ के समस्त बाँट में बंगाल और पश्चात् के बाँट,

व्युत्पत्ति के अतिरिक्त व्याकरणगत मिश्रता को लेकर भी विद्वानों के बीच हिंदी प्रदेश की बालियों को असंबद्ध मानने का बात होती है। पश्चिमी हिंदी एक ओर, और पूर्वी हिंदी तथा बिहारी बालियाँ दूसरी ओर—इनके बीच—न परसग का अंतर न ही ओर न भविष्य का अंतर, भूतकालिक क्रिया रूपा के गठन में अंतर आदि के साक्ष्य पर भाषावैज्ञानिक इन दोनों-समूहों का अलग-अलग मानने के पक्ष में दिखाई देते हैं। और इन तरह व्युत्पत्ति, व्याकरण और वाक्य-गम्यता—एक तीनों ही प्रधान भाषावैज्ञानिक आधारों पर हिंदी प्रदेश की बालियाँ में एकसूत्रता के तत्त्व को नकार दिया जाता है।

प्रियसन के जाधुनिक भारतीय जायभाषाओं के वर्गीकरण में हिंदी प्रदेश के भाषा-समूहों को उनके द्वारा प्रस्तावित तीन अलग-अलग वर्गों में रखा गया है। राजस्थानी पश्चिमी हिंदी अंदर की शाखा में है, बिहारी बाहर की शाखा में है और पूर्वी हिंदी बीच की शाखा में। बीच की शाखा तो केवल पूर्वी हिंदी को लेकर है, क्योंकि उसमें और कोई भाषा रूप नहीं है। यहाँ स्मरणीय है कि राजस्थानी पहाड़ी, पश्चिमी हिंदी, पूर्वी हिंदी, बिहारी सभी सामूहिक नाम हैं—इन नामों की विनिष्ट बोलियाँ नहीं हैं। कई दशकों पूर्व विवाद भाषाओं और गहरी सूक्ष्म-वृत्त के साथ प्रियसन ने हिंदी प्रदेश की बालियाँ के प्रसंग में उक्त मान्यताओं को स्थापित किया था, तब से लंबे अवधि तक बहुत से विचारक भाषावैज्ञानिक और राजनैतिक पक्षधर उही बातों को यद्यपि अलग-अलग उद्देश्यों से प्रायः बड़े ठिठल स्तर में दुहराते रहे हैं। कभी-कभी तो प्रियसन पर यह आरोप भी किया जाता है कि उन्होंने अंग्रेजी साम्राज्यवादी हितों के अनुकूल हिंदी प्रदेश और समूचे भारत की भाषाओं के अनेक बग करके राष्ट्रीय सांस्कृतिक एकता को खण्डित करना चाहा है। ऐसा आरोप सबका अनुदार और सकीर्ण मनावृत्ति तथा अज्ञान का दान है। वस्तुतः प्रियसन की नायकता में ऐसा कर्म का कोई कारण नहीं है। भाषावैज्ञानिक या व्याकरणिक साधनों के आधार पर जो निष्कर्ष निकलते थे, उन्हें ही प्रियसन ने पूरी ईमानदारी के साथ प्रस्तुत किया है। आवश्यकता से बचने का है कि प्रियसन के साक्ष्यों के आधार पर जो निष्कर्ष ही अब भी काफी प्रामाणिक और विश्वमनोहर हैं भाषा सबकी समस्याओं को लेकर व्यापक और भारतीय दृष्टि विवक्षित हो जाएँ। प्रियसन अपनी सारी मर्यादाभूति और समय के साथ यहाँ के लिए विद्वानों थे। उन्होंने व्याकरण के अर्थों में स्वरूप और वस्तुपरक साधनों की तो ठाँक-ठाँक समझा पर यहाँ की सांस्कृतिक और जातीय परंपराओं का सही रूप में देख पाना उनसे लिए बहुत संभव न था।

वस्तुतः अब यह अनुभव किया जाना चाहिए कि विपुल भाषावैज्ञानिक

उसी तरह स जो बंगला या मराठी भाषा भाषी एक जाति क साग है—यह दावा करना ठीक नहीं होगा। सहो बात यह है कि हिंदी भाषा भाषी जाति बड़े उच्च जातियाँ या एक मधुमय है। इसीलिए बंगला या मराठी भाषा भाषी जाति अभी अतिरिक्त एका वहाँ नहीं मिल सकती। इन प्रगण में धारण क्या न पहचानी बार निषेध रूप से ध्यात आह्वित किया है कि मध्यम अपराष्ट्र प्रगण या विस्तृत क्षेत्र बहुत प्राधान्य बात में हा अनन्य जनपदों में विभाजित था। १ जनपद अपने स्वयं में राष्ट्रीय हूँ तर स्वतंत्र रूप से और दूसरी भाषा-संस्कृति का एक विस्तृत रूप था। इस तरह मध्यम निभागियाँ या एक जाति अपने अलग अलग जनपदों की विषयताओं में अनुसृत रही। इन जनपदों की भाषाओं और संस्कृतियों का रूप बात प्रम में और विस्तृत होता गया। १२०० आठ मध्यमगीय या हिंदी भाषा भाषी जाति अपने में एक गुणवत्त जाति हान के वजाय अपने अनन्य जनपदीय रूपों में अधिप स्पष्टता के साथ परिचालित होती है। बंगला गुजराती मराठी उडिया आदि प्रभुति प्रादेशिक भाषा-संस्कृतियों के बीच में वह अपने विभिन्न जनपदीय रूपों से निर्मित एक सन्निष्ट और व्यापक भाषा-संस्कृति का प्रतिनिधित्व करती है। हिंदी की विनिष्ठा इसी बात में है कि वह बड़े जनपदीय संस्कृतियों का एक साथ संवहन करती है जब कि देश की प्रायः अन्य सभी भाषाएँ अपनी प्रादेशिक प्रभुति के अनुरूप किसी एक सुस्पष्ट पर सीमित क्षेत्र के जातीय और सांस्कृतिक संघटन से संबद्ध हैं। इसका एक व्यावहारिक प्रमाण यह है कि हर प्रांत में प्रातीयता की भावना उग्र या हठी रूप में मिश्रित है जबकि हिंदी प्रदेश इस प्रातीयता की भावना से सदैव मुक्त रहा है।

संस्कृति की दृष्टि से भी हिंदी प्रदेश में एक मान्य और स्वीकृत संस्कृति का रूप उत्पन्न नहीं रहा। जितना कि वह अलग-अलग जनपदों और विविध धार्मिक चेतनाओं के सामंजस्य को विकसित करता रहा। कुछ पांचाल और काशी मगध की जीवन व्यवस्थाओं के बीच प्राथमिकताओं के अंतर बराबर बन रहा। इसी प्रकार वर्णव्यवस्था बौद्ध और जन इन सभी धार्मिक चेतनाओं ने मध्यदेश की संस्कृति में परिवर्तन उपस्थित किए हैं अलग-अलग कालों में ही नहीं देगिर मिश्रता के साथ एक ही काल में भी। और इन सभी अंतरों परिवर्तना तथा संघातों को मध्यदेश की संस्कृति प्रतिफलित करती है। बंगाल गुजरात महाराष्ट्र के अपने प्रादेशिक और जातीय उत्सव-त्यौहार हैं। हिंदी भाषा भाषी जनता या तो दशहरा दीपावली और कुष्ण जन्माष्टमी जैसे राष्ट्रीय त्यौहार मनाती है या

पश्चिमी हिंदी को जलज-जलज भाषाएँ भी माना है।^१ इस संबंध में अपने ही विचारों के प्रति अंतर्विरोध का बं गमन नहीं कर सका। और यह अंतर्विरोध परवर्ती भाषाविज्ञान में बना रहा।

मुनीशचंद्रमार घटर्जी ने भाषा संबंधों में व्याकरण के महत्व का जोर दिया। उनका मत था कि आरिजिन एण्ड डेवॉपमट आफ द बंगाली लांग्वेज (१९२६) का घोरेंद्र वर्मा के अनुसार आधुनिक भारतीय भाषाभाषा का इतिहास का विश्लेषण है प्रमुखतः व्याकरणिक विवरण पर आधारित है। या अपने व्याख्यान-ग्रंथ 'भारतीय भाषाभाषा और हिंदी' (१९६१ हिंदी १९५६) में उन्होंने साम्प्रतिक ज्ञात आधारों का भी विस्तार, म विवरण दिया है पर 'एनेडमिक' कार्यों में व्याकरण का ही ज़ोर म रखा है। फिर घाटर्जी वमा, जिन्होंने हिंदी का जातीय-सांस्कृतिक परंपरा का मध्यवर्ग का भाषिक-साहित्यिक मध्य में उभरते हुए जन्मपति विचार 'अपने विषय के प्रवर्तक ग्रंथ हिंदी भाषा का इतिहास (१९३३) में परंपरित भाषाविज्ञान के तत्त्वा का ही विवरण का आधार बनाया है। हिंदी भाषा के संबंध में इस प्रकार बचाव और एनेडमिक' पक्ष का ही मिया है। पर व्याकरणिक दृष्टि में बंगला जमी एक्स्पोजे भाषा का विवरण विज्ञान मामा तक समझ था, हिंदी जमी बहुमुखी भाषा का इन एक्स्पोजे विवरण में ठीक ठीक समझा नहीं जा सकता।

हिंदी प्रयोग का योर्नियॉ आन्त बाल मनी व्यक्ति एव जाति र अंग हैं

इसकी अनेक स्थानीय बोलियाँ सहित, केवल एकमात्र प्रचलित भाषा हिंदी ही है। एक दृष्टि में यह ठीक है, और इसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता।" भारत का भाषा सर्वेक्षण पृ० ४२।

४ प्रियसन "भाषा विज्ञान की दृष्टि से इन सभी बोलियों की एक भाषा विषय की बोली मानना बड़ा ही असंगत है जसा जमन की अप्रखी की बोली मानना। यही कारण है कि सर्वेक्षण में इन बोलियों की व्याकरणिक गठन के अनुसार विभिन्न समूहों में वर्गीकृत किया गया है और प्रत्येक की भाषा के रूप में स्वीकार किया गया है। ये हैं—बिहारी, पूर्वी हिंदी तथा पश्चिमी हिंदी।" वही, पृ० ४३।

५ घोरेंद्र वर्मा हिंदी भाषा का इतिहास, पृ० १२।

६ डॉ० हिंदी अनुशीलन, अंक १ ८ में प्रकाशित लेख 'मध्यवर्ग की साहित्यिक भाषा'।

फिर जनपदीय स्तर पर त्यौहार-उत्सवा का आयोजन करती है। बंगाली की दुर्गापूजा या केरल के जोणम जसा सबत प्रादेशिक त्यौहार उसके पास नहीं है। इस तरह हिंदी प्रदेश की संस्कृति हिंदू संस्कृति तथा भारतीय संस्कृति के समन्वित और संपन्न रूप का वास्तविक प्रतिनिधित्व करती है।

भाषाभाषा और बालिया क स्वरूप विवेचन में तीसरा मुख्य आधार हमन काव्यभाषा का माना है। समूच हिंदी प्रदेश की भाषिक एकता का वस्तुतः यह एक बड़ा उजागर साध्य है। कई भी भाषा काव्यभाषा तभी स्वीकृत होती है जब उस भाषा के अपने क्षेत्र के बाहर के लोग भी उसमें काव्य रचना करने लगें। मध्यकाल में वज्रभाषा की इस स्थिति को परिलक्षित करके मिर्जापुरी-दाम न कहा था—वज्रभाषा हनु वज्रवाम ही न अनुमानो। इस रूप में समूचे मध्यदेश की काव्यभाषा मध्यकाल के एकदम आरम्भ से लेकर अब तक अलग अलग भाषा में बोलत रहने पर भी क्षत्राय दृष्टि से एक रही है। राजस्थान, उत्तर प्रदेश बिहार और मध्यप्रदेश वह जान वाले आधुनिक राज्य समग्र रूप से एक ही काव्य साहित्य का अपना जातीय साहित्य मानते रहे हैं। आखिराल और मध्यकाल के चंदरदास कबीर, जायसी तुलसी मीरा फिर केशव, दास, बिहारी और भूषण तथा आधुनिक काल में चंद्रधर शर्मा गुलरी प्रेमचंद जयशंकर प्रसाद निराला, मधिलीशरण गुप्त, सुमित्रानंदन पंत माखनलाल चतुर्वेदी और जनद्रकुमार मर्मूचे हिंदी प्रयोग के लिए समान रूप से जास्वाय है। ये सभी लेखक मध्यदेश के अलग अलग जनपदों के निवासी होकर अपनी अपनी जनपदीय संस्कृतियों का संवहन करते हुए अपने विनिष्ट काल में समान काव्यभाषा को अपना कर हिंदी भाषा और साहित्य को समृद्ध करते रहे हैं। यही नहीं आधुनिक काल में तो अन्य भाषा क्षेत्रों से सबद्ध रचनाकारों ने भी हिंदी काव्यभाषा के स्वरूप निर्माण में गुणात्मक योग दिया है। आधुनिक कविता के दो गीपम्व नाम अन्य और मुक्तिदायक नमस पंजाबी तथा मराठी भाषा-क्षेत्रों से आए हैं, यद्यपि अब ऐसा स्मरण करना और कहना भी अजायब लगता है क्योंकि अन्य और मुक्तिवोध से अधिक आज हिंदी का कौन रचनाकार है। इस संपूर्ण प्रक्रिया से हिंदी काव्यभाषा की मौलिक संरिष्ट प्रकृति पर प्रकाश पड़ता है जिसमें हिंदी प्रयोग के विभिन्न जनपदों और अन्य प्रदेशों के लेखकों की भी रचनात्मक सापेक्षता रही है। इनका सम्मिलित कृतित्व ही हिंदी साहित्य का इतिहास है। जिस तरह वज्रभाषा मध्यकाल में सारे मध्यदेश का व्यापक काव्यभाषा का आधार रही वसी ही स्थिति वर्तमान काल में खड़ीवाली की है।

किसी भी काव्यभाषा की संरचना में समय के साथ परिवर्तन होना एक

काव्यभाषा की अभिव्यक्ति सामान्य सीमित जरूर हो गई है। हिंदी काव्य में भी अभिव्यक्ति की सरलता और सादगी का प्रथम मित्र है, पर सूक्ति-काव्य के सीमित क्षेत्र में ही। रहीम या कभी कभी बिहारी की मूर्तियाँ बड़ी मनस्पर्शी मानी जाती हैं, पर इतन पर भी सूक्ति-काव्य को काव्य के मुख्य क्षेत्र से बाहर रखा गया है।

हिंदी और उर्दू की काव्यभाषा में एक सबद्ध जनर और है। एक साथ ही बाजार और दरबार की भाषा बने रहने के कारण उर्दू की काव्यभाषा बोलचाल की भाषा से दूर नहीं टूट। उर्दू गायर दोर गिन्ते नहीं कहते हैं। फलतः उर्दू काव्यभाषा का मूल तत्त्व मुहाविरों में जितना है उतना विषय में नहीं। पर सामान्यतः काव्यभाषा की व्यञ्जना क्षमता दूर तक प्रतीकों और चित्रों के आश्रित रहती है। लक्षणा पर आधारित मुहाविरों ('बात का उठना बगना, चलना बिगड़ना समझना आदि) मूलतः बोलचाल की भाषा का गुण है। इस सबंध में उर्दू की स्थिति प्रायः अन्य सभी विकसित काव्यभाषाओं से अलग है। हिंदी तथा अन्य काव्यभाषाओं में सदा अथवा नामवाची शब्दावली का अधिक महत्त्व होता है, क्योंकि ऐसे शब्द एक ही सांस्कृतिक मंदिरों से जुड़े रहते हैं, और दूसरे कविता की रचना प्रक्रिया में प्रतीक विषय आदि का विधान इस नामवाची शब्दावली के ही आधार पर होता है। पर उर्दू में सहायक विषय आदि के साथ बगने वाले मुहाविरों का विशिष्ट महत्त्व है। वहाँ अरबी फारसी की बहुत-सी तत्सम सजाएँ तो बहुत बार समझी भी नहीं जा सकती। इसलिए कविता की रचना प्रक्रिया प्रायः बोलचाल के मुहाविरों पर आश्रित होती है जो उर्दू का वास्तविक रूप है। उदाहरण के तौर पर गालिब के प्रसिद्ध गेर की ये पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

न मा कुछ, ती दुहा था, कुछ न होता, तो खुदा होना

डुबोया भुझको हान न, न हाता म ती क्या होना

यहाँ पूरा काव्य जनम 'हाना' मुहाविरों के माध्यम से संप्रेषित हो रहा है। साथ में एक अन्य मुहाविरा 'डुबाया' सहायक स्थिति में है। फिर 'हाना' तथा 'डुबोया' का अतिविरोध व्यञ्जना की ओर नीति करता है। पर बोलचाल का मुहाविरा बहुत जानकार हान पर भी सारी बात को एकरारणा कह कर व्यक्त कर देता है। विषय से जो इच्छात्मक तथा गतिशील अथ प्रक्रिया समझाती है वह मुहाविरों के माध्यम में नहीं कर पाती। बहुत कुछ इसलिए उर्दू का वास्तविक सरचना मुक्तक काव्य के अनुरूप है। कविता या प्रबंध का तारतम्य उसमें प्रभावशाली रूप में विकसित नहीं हो पाता। उत्तर मध्यकालीन फरारी काता

प्रदर्शन करने के कारण हिंदी साहित्य का दृष्टिकोण विस्तृत है इसमें कोई संदेह नहीं।^१

हिंदी और हिंदी प्रदेश की बालिया का विवरण करते समय उर्दू की स्थिति पर विचार किए बिना कोई सम्यक् दृष्टि विकसित नहीं हो सकती। उर्दू का लेकर भी हमारे चित्त में कई प्रकार के दुराव और विभ्रम हैं, राजनतिक पक्षधरता के प्रभाव हैं। कभी उसे सांप्रदायिक भाषा कहा जाता है, कभी सांस्कृतिक भाषा-रूप जमी अस्पष्ट बना दी जाती है, और फिर लगभग नार के रूप में यह दुहरा लिया जाता है कि उर्दू हिंदी की एक 'गली' है। वास्तविक स्थिति यह है कि अपने सामान्य भाषिक और बालचाल के रूप में उर्दू हिंदी में अलग नहीं है। वस्तुतः ब्रज अवधी या भाजपुरी, मालवा की तुलना में उर्दू आधुनिक खड़ी बोली हिंदी के कहीं अधिक निकट है उच्चारण और व्याकरण दोनों ही दृष्टियों से। पर बात इतनी पर ही समाप्त नहीं हो जाती। बोलचाल के रूप में हिंदी और उर्दू एक हीान पर भी काव्यभाषा के स्तर पर उनके रूप अलग हो जाते हैं।

उर्दू काव्यभाषा की विनिष्टता इस बात में है कि संप्रेषण के लिए विरोधत गृहल के सदन में वह भाषा को सीधे-सादे रूप में प्रयुक्त करती है।^२ इस सदन में उसकी स्थिति बहुत कुछ अद्वितीय है। प्रायः सभी विकसित काव्यभाषाएँ बिना जयवा भावचिन्ता का प्रयोग करती हैं व्यञ्जना के माध्यम से संप्रेषण करती हैं। उर्दू भाषा में ली गतिक प्रयोगों की बहुलता तो मिलती है पर उर्दू में लक्षणा से बालचाल की भाषा के तबरे में मुहाविरा बनता है बिब नहीं। इसीलिए उर्दू कविता में बाकपन नहीं 'साफगोई' का काव्यभाषा का मिजाज माना जाता है। इस 'साफगोई' के कारण उर्दू कविता का आस्वादन समाज के उँचे-नीचे विभिन्न स्तरों पर समव रहा है। उसकी लोकप्रियता असंदिग्ध रही है पर इससे उर्दू

१ हिंदी साहित्य का आलोचनत्मक इतिहास, पृ० ३३।

२० तुलनाय रघुपतिसंहार्य 'फिराक' का मत—“सुगमता और सरलता के साथ पेचीदा से पेचीदा बातें नाजूक से नाजूक खयाल कहे गए हैं।”—उर्दू कविता पर बातचीत, पृ० ११५।

जयवा, मार के सद्य में एहतिगाम हुसन का मत—“सीधे-सादे बोल चाल की भाषा में इतना रस और इतनी मिठाई, इतना चिप और इतना कड़वापन, हार्दिक भावनाओं का इतना कोमल चित्रण और भावनाओं का इतना तूफानी जोर काय रचना का एक चमत्कार जान पड़ता है।” (उर्दू साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० ७९)।

आदि क्षत्रों की परिनिष्ठित भाषा के रूप में आधुनिक काल में आरम्भ से ही खड़ी बोली हिंदी समूह वर्तमान मध्यदश (अर्थात् राजस्थान, हरियाणा, उत्तरप्रदेश, बिहार, मध्यप्रदेश) में स्वीकृत है। इस दृष्टि से हिंदी पद खड़ीबोली, ब्रज, बुंदेली, अवधी, भाजपुरी, मयिली, कुमाऊँनी प्रभृति हिंदी प्रदेशों की विभिन्न बोलियों का सामूहिक नाम है, उदा. बालचाल के रूप में खड़ीबोली हिंदी में मिस्र नहीं काव्यभाषा के स्तर पर बलम पड़ जाती है। आज परिनिष्ठित हिंदी भाषा खड़ीबोली के आधार पर विकसित है। इसलिए कुछ अधिक अधः में खड़ीबोली हिंदी कही जा सकती है पर व्यापक रूप में मध्यदश की बोलियों का सामूहिक नाम और सरिलिप्त रूप ही हिन्दी है। पर यह स्मरणीय है कि ये सभी बोलियाँ हिन्दी की बोलियाँ नहीं हिन्दी प्रदेश की बोलियाँ हैं।

उपयुक्त विवरण से स्पष्ट है कि आधुनिक काल में भारत सभ की जिस समन्वित संस्कृति को अभिव्यक्त करने का दायित्व सविधान ने हिंदी को सौंपा है उस वह एक सामित क्षेत्र में ही नहीं अपनी सहज प्रकृति और भौगोलिक तथा परंपरागत वैदेशीय स्थिति के कारण पहले से ही पूरा करती जा रही है। हिंदी तथा मध्यदेश के अभाव में देश की स्थिति का एक दुःखद नमूना पाकिस्तान (१९७२ के पूर्व) के रूप में देखा जा सकता है जिसका देश हिस्सा के बीच कोई भावार्थक या सांस्कृतिक संबंध नहीं रहा। यह टीका ही है कि प्रियसन पश्चिमी हिंदी को हिन्दी ही नहीं सारी आधुनिक भारतीय भाषा भाषाओं के क्षेत्र में मानते हैं। आधुनिक भारतीय भाषाभाषाओं के वर्गीकरण पर विचार करते हुए यह कहते हैं

जब उन्हें भारतीय भाषा भाषाओं को किसी क्रम में रखना होगा तो सबसे प्रथम मध्यदेश की भाषा पश्चिमी हिन्दी को केन्द्र में रखना पड़ेगा। " अपनी इस वैदेशीय स्थिति में हिंदी जातिरक्त स्तर पर विभिन्न जनपदीय बोलियों का सरिलिप्त रूप है और बाह्य स्तर पर उसमें विभिन्न प्रादेशिक भाषाभाषा-संस्कृतियों की परस्पर जोड़ा है, और उनके बीच वह साहित्यिक आदान प्रदान का माध्यम रहा है। हिन्दी की इस वैदेशीय प्रकृति को समझ कर ही हिंदी काव्यभाषा के अविविधपूर्ण, पर सरिलिप्त रूप का विवरण समझें।

वरण ता मुक्तक रचना का एक स्थूल कारण है, वस्तुतः उर्दू काव्यभाषा की प्रकृति स्वयं उन्मत्तक रूप में ही अधिक अच्छी तरह ढाल पाती है। अथ की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया के अभाव में एक शेर का संवध अगले शेर से स्थूल विषय-वस्तु के स्तर पर मले हो, भाषिक स्तर पर नहीं होता। प्रत्येक शेर का काव्य-अनुभव अपन में अलग संपन्न होता है। उर्दू का सर्वाधिक लाक्षणिक और प्रभावशाली काव्य-रूप गज़ल एक विषय पर कहे गए शेरों का संवलन है, एक पूरी भाषिक संरचना नहीं।

ता उर्दू जो बोलचाल के स्तर पर आधुनिक परिनिष्ठित हिंदी के सबसे निकट है, काव्यभाषा के स्तर पर साफगोई और मुहाबिरे से परिचालित हान के कारण हिंदी की संस्पष्ट और द्वन्द्वात्मक अथ प्रक्रिया से दूर पड़ जाता है। यही कारण है जिससे व्युत्पत्ति और व्याकरणगत मिश्रता के हान पर भी खड़ीवाली ध्रज अवधी, भाजपुरी और मथिली हिंदी हैं और विद्यापति, कबीर, जायसी, सूर, तुलसी, भारतेन्दु निराला और अन्य एक ही विकसनशील काव्य भाषा के विविध रूपों का प्रयोग करते हुए हिंदी के कवि हैं जब कि मीर और ग़ालिब आधुनिक परिनिष्ठित हिंदी की दृष्टि से अधिक बोधगम्य भाषा का प्रयोग करने के बावजूद हिंदी के कवि नहीं कह जा सकते। ग़ालिब का ऊपर उद्धृत शेर शब्दावली की दृष्टि से पूरे तौर पर हिंदी में होने के बावजूद हिंदी कविता का उदाहरण नहीं माना जाता। व्युत्पत्ति व्याकरण और बोधगम्यता के तत्त्व भाषिक दृष्टि से उर्दू की हिंदी के निकट सिद्ध करत हैं। जातीयता के आधार पर भी उर्दू को अलग नहीं माना जा सकता। पर किसी सामाजिक सांस्कृतिक पृष्ठभूमि के कारण, और मूलतः काव्यभाषा के स्तर पर उर्दू की स्थिति हिंदी से अलग हो जाती है।

अपने निष्कर्षों को समेटते हुए हम कह सकते हैं कि मध्ययुगीन जयवा हिंदी प्रदेश की भाषिक एकराता विगुह्य भाषावैज्ञानिक दृष्टि से व्युत्पत्ति व्याकरण और बोधगम्यता के आधार-मान पर नहीं समझी जा सकती। व्याकरण को प्रयुक्त और परिवर्तित करनेवाले जीवन मानवीय तत्त्वा का ध्यान रख कर एक संपन्न दृष्टि विकसित करने पर ही हम हिंदी के वास्तविक व्यापक रूप का समझ सकते हैं। जातीयता सांस्कृतिक परिस्थिति और काव्यभाषा की प्रयोग विधि के आधार हिंदी के विभिन्न जनपदीय रूपा की अविच्छिन्न एकसूत्रता साबित करत हैं। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि मध्यकाल में अधिकतर 'हिंदी', 'हिंदवी' जादि नामों से मध्ययुगीन की बालिया की सामूहिक रूप में अभिहित किया जाता था। और व्यावहारिक स्तर पर कहा जा सकता है कि शिक्षा, साहित्य, पत्रकारिता

है—सहायक क्रिया, मूल क्रिया संयुक्त बान (१ मूल क्रिया—१ सहायक क्रिया) और संयुक्त क्रिया (दा या दा से अधिक मूल क्रिया)। सत्ता के साथ-साथ सवनाम, विशेषण और परसर्ग (कर्म-संप्रदान, करण, जपादान, संबध, अधि करण क प्रम से) की प्रतिनिधि सूचिया दी गई है। क्रिया के साथ चार प्रमुख वृद्धता का भी उल्लेख किया गया है। अतः म विविध प्रकार के अव्ययों के उदाहरण दिए गए हैं। इन उदाहरणों की प्रविष्टि छंदों की म समस्या के आधार पर है जिससे कवि विशेष की विवक्ष्य कृति में इन सभी वर्गों के व्याकरणिक रूपों के वितरण की स्थिति भी साथ ही स्पष्ट हो जाए। व्याकरणिक विश्लेषण की यह अपेक्षा सक्षिप्त प्रक्रिया अव्ययी लय सकती है पर पूरी मध्यकालीन काव्यभाषा के विस्तार को देखते हुए यही प्रक्रिया व्यावहारिक और इतना ही व्यौरा आवश्यक जान पड़ता है। यहाँ मुख्य जिज्ञासा यह है कि वस्तुतः भाषा के सजनात्मक और व्याकरणिक पक्ष एक दूसरे में कम संबद्ध है और एक दूसरे के साथ कसी क्रिया प्रतिनियता करत है। विविध कवियों के भाषिक विश्लेषण में, और समग्र विवचन में भी प्रधान दृष्टि यहाँ रहा है जिसकी अपनी सीमा है, पर जा एक रूप में गायद विशेषता भी हो जाती है। यहाँ यह भी स्मरणीय है कि मध्यकालीन काव्य भाषा के व्याकरणिक ढाँचे का कुछ व्यापक परिचय अतः में दी गई शब्दानुक्रमणी के द्वारा अपने आप भी हो जाता है। यह शब्दानुक्रमणी एक प्रकार से मध्यकालीन काव्यभाषा की एक सक्षिप्त शब्द सूची बन गई है जिसके कई प्रकार के उपयोग समभव हैं।

कबीरदास

१ कबीर की भाषा के संबंध में हिंदी के आलोचकों और इतिहासकारों ने कई प्रकार के मत व्यक्त किए हैं। मत कवि की भाषा का उग्र नजस्वी पर सवदनगील रूप सब का ध्यान अपनी ओर विशेष रूप से आकृष्ट करने में समर्थ हुआ है। फलतः कबीर की भाषा के संबंध में जितनी परस्पर विरोधी चर्चा हुई है उतनी गायद ही किसी अन्य मध्यकालीन कवि के संबंध में हुई है। पर साथ ही यह स्पष्ट जान पड़ता है कि यह चर्चा अधिकतर व्यक्तिगत प्रतिनियता या मत स्थापन के रूप में अधिक है। काव्यभाषा के तात्त्विक विश्लेषण का प्रयास अपेक्षा कृत कम हुआ है।

२ सामान्यतः कबीर का भाषा को तीन दो प्रकार की स्थापनाएँ दंगने का मिलती हैं। जालावा का एक मत कबीर की भाषा का मिश्रित सधुबबड़ी रहता है। यह मत मुख्यतः रामचंद्र गौड़ और हजारीप्रसाद द्विवेदी का है—

भक्तिकालीन काव्यभाषा

विश्लेषण प्रक्रिया का स्पष्टीकरण

अलग-अलग कवियों के भाषिक विश्लेषण में जो सामान्य प्रक्रिया अपनाई गई है, उसका कुछ स्पष्टीकरण यहां उचित और सगत होगा। यह विवेचन सामान्यतः दो पक्षों को लेकर चलता है—कवि की भाषा में मौलिक सज्जनात्मक शक्ति और क्षमता की विवेचना और उसकी आधार भाषा का सामान्य व्याकरणिक विश्लेषण। पहल अंश में स्वभावतः जालोचनात्मक व्याख्या की गली मिलेगी, और दूसरे अंश में तथ्यपरक अनुसंधान का प्रयत्न होगा। जालोचनात्मक व्याख्या की प्रक्रिया प्रत्येक कवि के दृष्टिगत को पकड़ने का दृष्टि से निजी और मौलिक ढंग से चलती है और हिंदी काव्यभाषा की सश्लिष्ट-समाहित प्रकृति के सदृश में विकसित हुई है। व्याकरणिक विश्लेषण अधिकतर परंपरित पद्धति पर है और पूरे विस्तार में न होकर प्रतिनिधिक रूप में किया गया है। अलग-अलग कवियों का तो सर्वांगीण, और आवश्यकता होने पर आवृत्तिपरक अध्ययन भी व्यावहारिक है। पर जब पूरी मध्यकालीन काव्यभाषा की प्रकृति का विश्लेषण अभीष्ट हो तो इतना सर्वांगीण अथवा आवृत्तिपरक अध्ययन न व्यावहारिक है और न अप्रतिष्ठित। इस दृष्टि से व्यावहारिक अध्ययन केवल सामान्य ढांचे को लेकर और संकेतपरक रूप में चलता है। उदाहरण के लिए व्यावहारिक अध्ययन की स्वाकृत प्रणाली में सना अथवा क्रिया के विविध रूप रूपांतरों का उल्लेख अलग-अलग किया जाता है। सना में पुल्लिङ्ग और स्त्रीलिङ्ग के रूप वृत्ता और विवृत-रूप के आधार पर एकवचन और बहुवचन में अलग-अलग दिए जाते हैं। पर प्रस्तुत अध्ययन में व्यावहारिक बंठनाई यह है कि किसी कवि के पाठ में किसी एक शब्द विग्रह के सभी वचना और कारका में आवश्यक रूप मिल जायें यह जरूरी नहीं है। प्रायः इतने रूप सभी कवियों में नहीं मिलते। यही स्थिति विविध क्रिया रूपों को लेकर भी है।

तब व्याकरणिक ढांचे का स्पष्ट करने के लिए प्रधान व्यावहारिक काटियों का सामान्य परिचय भर दे दिया गया है। यहाँ ध्यान इन मूल रूपों की बनावट पर अधिक है, उनके विविध रूप रूपांतरों पर नहीं। इस दृष्टि से सना को बली और बलहीन रूपों में विभाजित करके कुछ प्रतिनिधि रूपों का उल्लेख कर दिया गया है। क्रिया को बनावट के आधार पर चार वर्गों में रखना गया

रूपों का अपेक्षया अधिक महत्त्व होता है क्योंकि प्रतीका और विंबों का गठन मुख्यतः उद्दी के आचार पर होता है।

६ यहाँ पहली समस्या है कबीर की आधारभूत भाषा के स्वरूप निर्धारण का जो अभी तक विवादग्रस्त बनी हुई है। परसग, सबनाम और क्रियारूपा का दृष्टि से कबीर के पदों रमनिया और माखिया का विश्लेषण इस तथ्य को निर्विवाद भाव से स्थापित करता है कि ये व्याकरणिक रूप प्रायः ब्रजभाषा के हैं न कि भाजपुरी या किसी पूर्वी बोली के। हाँ ब्रजभाषा के साथ मुख्य रूप से खड़ीबोली के प्रयोग अवश्य मिलते हैं। नीचे कबीर की भाषा में प्रयुक्त संज्ञा, सबनामा परसगों और क्रिया रूपों आदि के समूची प्रभावली में संक्षेप में कुछ प्रतिनिधि उदाहरण प्रस्तुत किये जा रहे हैं जो ब्रजभाषा के हैं। उदाहरणों का नाम प्रस्तुत शोध प्रबंध में प्रायः सबन मूल रचना में पदा आदि के अनुरूप से रहगा जिससे कि प्रबल हो सके कि ये उदाहरण रचना के किसी अंग विशेष से नहीं लिए गए बरन उसके पूरे विस्तार में से सबलित हैं। विश्लेषण में 'प' पद का सूचक है मा साखी का और र रमनी का

७ संज्ञा

बनी ओंकारात् रूप बसरो (प ५५) अचमो (प ११०), जुलाहो (प २००) चादिनी (सा १।३) नादी (सा २।१३), अदेसो (सा २।१९), सदसो (मा० २।१९)।

८ सबनाम

मैं (प ११) हो (प २७) मा (प १५) मो (प ४०) मरो (प १२१)
तू (प ४३) तुम (प १५), तैं (प २०) तरा (प २०)
ता (सा १।५।३४) वा (प १४६)
जा (प १२२)
कौन (प १८१)
का (प ४९)

९ परसग

जा को (प ३३) पूजन को (प ९७), मिलन के ताई (प ११), हम सों (सा १।२०)
साथ सों (प ३५), ता त हिंदू रहिए (प १७८)
उत त (मा १०।३)
गढ़ को राजा (प २५), खाला का (सा १।६।१३), हसन की (मा ६।१८)

“इसकी (साखी की) भाषा मधुकडी जथात राजस्थानी पंजाबी मिली खड़ी बानी है पर रमनी और सबद म मान के पद है जिनम काव्य की ब्रजभाषा और कहा-कही पूरबी वाली का व्यवहार है—कवीर का यह पद देखिए—हीं बलि बब देखौंगी तोहि—सूर के पदा की भी यही भाषा है।” (हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० ६९ उ०) सस्कृत के क्पजल को छुड़ा कर उहोन भाषा के बहते नीर मे सरस्वती को स्नान कराया। उनकी भाषा म वहुत-सी बोलिया का मिश्रण है, क्योंकि भाषा उनका लक्ष्य नहीं था और अनजान मे वे भाषा की सृष्टि कर रहे थे।” (हिंदी साहित्य की भूमिका पृ० ९८) श्याममुरदास का मत भी इसी प्रकार का है। उनक अनुसार ‘कवीर की भाषा का निणय करना ठेडी खीर है क्योंकि वह खिचडी है—क्रियापदा के रूप अधिकतर ब्रजभाषा और खड़ीवाली के हैं।’ (कवीर प्रयावली पृ० ७१) ये जालोचक प्राय कवीर की भाषा को मिश्रित मानत हुए उसम पश्चिमी बालिया के तत्त्वा की प्रधानता स्वीकार करत हैं।

३ कुछ अन्य समीक्षक कवीर की भाषा का रूप पूर्वी (मोजपुरी) मानते हैं। रामकुमार वर्मा ने अपने ‘सत कवीर (संक्षिप्त) की प्रस्तावना म लिखा है—“प्रमुखत कवीर की कविता पूर्वी हिंदी का रूप लिए हुए है। (पृ० १७) कवीर साहित्य के एक अन्य विशेषण परगुराम चतुर्वेदी के अनुसार— इसके सबप्रथम प्रमुख प्रचारक सत कवीर साहब थे जो काशी नगरी क निवासी थे और जिनकी बोली मोजपुरी थी। अपनी बोली को उन्होंने अपनी एक साखी म पूरबी बतलाया है, जिसका अभिप्राय आध्यात्मिक समझा जाता है किन्तु जिसका साधारण अर्थ पूरबी बोली है। (भारतीय साहित्य की सांस्कृतिक रेखाएँ पृ० ८३) अपने मत के समर्थन म चतुर्वेदी ने उदयनारायण तिवारी का मत भाषा-शास्त्रीय पक्ष का पुष्ट करने की दृष्टि से उद्धृत किया है— कवीर की मूल बाणी का बहुत कुछ जग उनकी मातृभाषा बनागमी बोली म लिखा गया था। (वही)।

४ पिछले दिना कवीर की रचनाओं का प्रामाणिक और बानानिक पाठ (कवीर प्रयावली १९६१) पारसनाथ तिवारा द्वारा संपादित होकर हिंदी परिपत्र प्रयोग म प्रकाशित हुआ है। इस पाठ के आधार पर किए गए भाषिक विद्वेषण से प्राप्त कुछ संकेत-मूत्र यहाँ प्रस्तुत किए जा रहे हैं।

५ काव्यभाषा क विद्वेषण म दो प्रकार की गद्द-सामग्री मिलती है। एक तो सना या नाम गंगावली, और दूसर विभिन्न प्रकार क व्याकरणिक पद यथा भवनाम परसग, निरा रूप आदि। भाषावैज्ञानिक दृष्टि से किसी भाषा क स्वल्प निर्धारण म दूसरे प्रकार की सामग्री अधिक उपयोगी हाती है, जबकि काव्यभाषा के अध्ययन म प्रतीक और बिब विधान को समर्थन क लिए सना-

११ कृदन्त

चतमानकालिख कृन्त करता (सा ३१६)

मूतकालिख कृन्त मारी (सा २६१२)

पूर्वकालिख कृदन्त घाति (सा १५१७६)

क्रियायक सज्ञा पढ़िनी (सा ३३१२)

१२ अद्यप्य

जिनि (प१६६) मति यहो (सा २११६) जिन (सा ११२७) उत (सा १०१३) इत (सा १०१३) जो (सा १३१२) तौ (सा १३१२)

१३ प्रस्तुत विवेचन के सम्मेलन में कबीर की उस साखी पर विचार कर लेना भी आवश्यक है जिसमें कवि ने अपनी भाषा के संबंध में अपना मत व्यक्त किया है। वह बहुवचनित साखी इस प्रकार है—

बोली हमरी पूरबी, ताहि न चीहै कोई

हमरी बोली सो लख, जो पूरब का होइ। (सा० १८१११)

१४ इस साखी के आधार पर जनक विद्वान समीक्षका न कबीर की भाषा को भोजपुरी माना है। यहाँ इस साखी की प्रथम पंक्ति के इस अंग की ओर विशेष ध्यान आकृष्ट करना चाहें— ताहि न चीहै काइ। यदि कबीर अपनी भाषा का पूर्वी घोषित करते हैं तो लामा द्वारा उस न पहचानने की बात यही नहीं उठती। चीह के स्थान पर यदि समझने की बात होती तब तो परंपरागत अर्थ समझ में आ सकती थी कि हमारी भाषा पूर्वी है और तब इस समय नहीं पात। दूसरी पंक्ति में भी समझने का भाव न हाकर रखने का भाव है। वस्तुतः इस साखी का सही अर्थ इस प्रकार होना चाहिए— हमारी बोली पूर्वी (राग लिए) है पर उस कोई पहचान नहीं पाता (क्योंकि काव्यभाषा मूलतः और स्पष्टतः ब्रजभाषा है)। हमारी अपनी बोली (क तत्व) वही परिलक्षित कर सकता है जो पूरब का है। यहाँ हमारी बोली से कबीर का तात्पर्य काव्यभाषा से अलग अपनी मातृभाषा से है जिसके कुछ प्रयोग (उनके अनुसार) उनकी काव्य भाषा में मिश्रित हो गए हैं और इस मिश्रण का कोई पूरब का व्यक्ति ही परिलक्षित कर सकता है।

१५ इसमें कोई सन्देह नहीं कि सामान्यतः कवियों की तुलना में कबीर की भाषा में मिश्रण का तत्व अधिक है। पर यह तथ्य भी उतना ही निश्चित है कि उनकी भाषा का आधार रूप ब्रज या कहिए मध्यदश की तत्कालीन परिनिष्ठित काव्यभाषा (जिसमें ब्रज और अश्वत्थीबोली का संपुष्ट रूप प्रधान है) है।

जिम्या म (सा २।३६)

इसके अतिरिक्त कबीर की भाषा में जहाँ-तहाँ परसर्गों के सश्लिष्ट प्रयोग (विभिन्न विभक्ति रूप) भी मिलते हैं जो ब्रजभाषा की एक प्रमुख विशेषता है। कुछ प्रयोग इस प्रकार हैं—

द्वार रविहै (प३३), ज्यों भाखी सहत नहि विछुरै (प६८), कहि कबीर राम रमि घूटहु (प१९१), विरह भुवगम पठि के किया करेज घाउ (सा १।२) जाय पूछो उम घायल (सा १४।२८), कबीर हरि सौं ऐत करि कूड चित्त न लाड (सा १५।३९), सा दास्त कबीर कीने (सा २९।३)

कम, संप्रदान और अधिकरण के लिए भाव व्यक्त करने वाले ये सश्लिष्ट रूप ब्रजभाषा के विशिष्ट परिचायक चिह्न हैं।

१० क्रिया

क्रिया रूपा के अन्तर्गत सहायक क्रिया का हौ रूप भूतकालिक कृदन्त से बनी क्रिया का औकारात् रूप तथा -ह मविष्य का गठन, ये तत्त्व ब्रजभाषा की प्रकृति की ओर सन्केत करते हैं।

सहायक क्रिया—हौ (प२००) हौ, (सा० ११।६), है (सा^१ १२), है (सा १।६), था (सा १।१०)

मूल क्रिया—क्रिया के भूतकालिक रूप अधिकतर भूतकारिक कृदन्त से बने हैं और अनेक स्थानों पर बिना सहायक क्रिया के प्रयोग के अकेले भूतकालिक कृदन्त क्रिया की तरह प्रयुक्त होते हैं। मविष्य के लिए—ह प्रत्यय जड़ता है, परन्तु मविष्य के रूप भी मिलते हैं।

खायी (प२), बढ़ी (प१८), आवी (प१५) दियो (प१६) गह्यो (प२१) दार्यो (प२३) लियो (प२५) कोष्यो (प२६), करिहो (प३६), मयो (प३६), घाली (प४४) ठाली (प४५), छाडी (प५८) बिनमगी (प७०) जइयो (प८८), बूझिहो (सा २।११), गहो (सा २।११), उमिहो (सा २।११) जरो (सा २।२०) करौ (सा २।२०) मिलिहो (सा २।२८), दगो (सा १।२०), जारोगी (सा १६।३५) परिगो (सा ३३।६)

समुस्त काल—चितवत हों (सा ११।६) सुमिरत हू (२।१९) मानत है (सा १६।१६)

समुस्त क्रिया—मरि जाइयो (प११०) छाडि चल (प१२१) जारि गयो (प११०), मरि जाइया (सा २।१२) तत्पन् जाइ (सा १।३९), चला जाइ या (सा ४।१८)

मोत मलियाँ हैं" (पृ० ५७)। आपुनिब बाल म परिनिष्ठित हिंदी क बहुत चर्चित उपमया—ने यहाँ बहुत कम है जस कि वह स्वय दिल्ली भरठ की जनपदीय बालो म भी नहा है। शब्द समूह म फारसी का रग गहग है पर सस्कृत क तत्सम शब्द का भी कवि निषेधक प्रयोग करत है। सस्कृत शब्दा क प्रयोग क कुछ प्रतिनिधि उदाहरण पूरे सरलन म स चुन कर दिए जा रह है—

विचित्र हूँ चित्र चितेरना मरा काम है। ऐसा चित्र चितरुं (४४) या वस्तु वो नहीं जा गई सा हात फिर आव (४६) विरह म तिग्मिल्या ज्या त्या ह्लाक है वस्तु मैं बी दिल (५८) कुतल के चूल साइत हैं जो मुख पर (८६), इसन नाबात अपराधुस क पानी सा धुली जाँ (१०६), दो नामि दो भवर जहँ सपाम के दरिया मने (११९) फहम का सो गम्भीर दरिया हूँ मैं (१३४), चदर-भूर ते चूब निमल निछल (१३८) यवनसार जल्दा म अरुह रूप (१३९), जगत नन कू नौद पकड़ी देखत (१५१) कहाँ या कि ऐ मोहिनी, नेकनाम (१५६) भी आदम कतक वा पड़े दृष्टितल (१५८) सो कुलनार सो मुख घुलाया उसे (१६१) हु सामिदी मैं उसके उपकार ते (१६२) कतक देख उस गह कुँ बहुमान कर (१७६) उत्तम डामनियाँ मिल के गाने लग्या (१७८) कि है इद्रायन के यो फल क सार (१८४) फिर वो नार ज्यो मीन बिन नीर की (१८७) मुकी होर प्यासी नगे पाव साथ। अवेली निराधार ना कोई सँगात (१९६), जमी वा मगर यो है बवेद्व आज। धुनम का यही है मगर चर्र भाज (२०४) भला जो तु गोज आये भरे मविर (२०९) जुदा मुज काम कू अतिबल निया (२४१) दिसे तल्प बालू हो बिगियाँ की रेख (२०७) कचन की उत्तम वस्तु कू क्या काम टक निखारका (२७९) ए तुजसो भरे होज मे नार है (२९३) नयनजल साँ धोकर निया बरतफ (२९८) वह अछबल चबल नार सुध जान धर (२९५) मुश्ताक है दगन का दुब दरस दिखाती जा (३१०)।

२३ इस अंतिम उद्धृत पंक्ति म मुश्ताक और दगन का जिम निषेधक भाव स एव दूसरे के जामने सामन रख कर प्रयुक्त किया गया है उससे इन कवियों की भाषा सबधी दृष्टि पर अच्छा प्रकाश पडता है। इनके लिए फारसी गीत का प्रयोग जसा सहज था सस्कृत शब्दा क लिए भी उसी तरह काइ बुठा न थी। इसलिए 'वनक बिल' (२८३) जस समासा का भी वही-वही प्रयोग भिन्न जाता है।

२४ सस्कृत के तत्सम शब्द प्रयोगों की एक सूची उपर दी जा चुकी है। पर इनसे भी अधिक महत्वपूर्ण उन अद्व-तत्समा या तद्ध्रवा का प्रयोग है, जिनम

खड़ीबोली का काफी पुष्ट प्रयोग कवि ने किया है, पर वह भाषा का मुख्य रूप नहीं कहा जा सकता। जहाँ तक मिश्रण का संबंध है, कबीर की भाषा में पश्चिम की राजस्थानी और पंजाबी के कुछ प्रयाग मिलते हैं, और पूरब की अवधी और भोजपुरी के। पर इस सारे मिश्रण के बावजूद कबीर की भाषा का ब्रज आधार रूप स्वतः अभुण्ण और स्पष्ट बना रहता है।

१६ कबीर की भाषा में ठेठ शब्दों का प्रयोग उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना संस्कृत (और किसी सीमा तक फारसी) के तत्सम शब्दों का विकृत प्रयोग है। साक्त (शक्त), तत्त, (तत्त्व) किरिम (कुमि) मुनि (गुन), मिरिम (मग), त्रिस्त (वृष्ण), सुमित्र (स्मृति) निमप्रही (निस्पृह) जस विकृत किए गए शब्दों की शिक्षा के अभाव को उतना व्यस्त नहीं करते जितना संस्कृत भाषा के प्रति उनके विद्रोह और अवमानना के भाव को व्यक्त करते हैं। इसी प्रकार कबीर जब कुरान के लिए 'कतेव शब्द' का व्यवहार करते हैं तो इससे उनके मन का उपेक्षा भाव ही व्यक्त होता है। संस्कृत के विरोध में जानबूझ कर प्रयुक्त वह अपभ्रष्ट शब्दों की शृंखला में एक सीमा तक अतिप्रान्तीय स्तर पर प्रतिष्ठित देखी जा सकती है उनकी जनभाषा के रूप को अधिक धरा पन और प्रामाणिकता देने के लिए। इस दृष्टि से कबीर की शब्दावली ब्रज, अवधी, भोजपुरी आदि किसी एक भाषा रूप से संबद्ध नहीं जान पड़ती। भाषा के जनसंस्करण रूप का निवाह कवि ने उच्चारण के प्रसंग में भी बड़ी ईमानदारी के साथ किया है। उच्चारण में बढ़ती हुई अनुनासिकता का तत्त्व उन्होंने अपनी भाषा में बराबर प्रदर्शित किया है—राम मुकामा ध्यान रहामा रम-जाना बाना जैसे शब्दों में अनुस्वार जनसाधारण के वपरवाही से किए गए अनुनासिक उच्चारण के अनुरूप ही है यद्यपि लिखित लेखन में यह अनुनासिकता का तत्त्व आज भी नहीं दिखाया जाता।

बख्खनी हिंदी के कवि

१७ यह हिंदी भाषा की समवयात्मक प्रकृति के अनुरूप है कि एक हजार वर्षों के सम्व इतिहास में उसकी काव्यभाषा का बाहरी ढांचा तो बदलता रहा आंतरिक आधार में कई बार बदला है। मध्यदेश की प्रमुख बोलियाँ—खड़ीबोली ब्रज अवधी, बदल-बदल कर हिंदी काव्यभाषा के आधार रूप में विकसित हुई है। इन आधारों में खड़ीबोली की विशेषता कई कारणों से है। एक तो वह हिंदी काव्यभाषा के प्राचीनतर आधारों में है। दूसरे यह कि प्राचीनतर होने के साथ-साथ वह घूमकर अब फिर समकालीन आधारों में भी

२७ दक्खिनी व अधिष्ठतर कविया में भाषागत तन्मय वक्ति के प्रति शुकाव के साथ साथ भारतीय वातावरण को भी निष्ठा के साथ अवित किया गया है। इस्लाम धर्म के अनुयायी हान के कारण उनका जरूरी फारसी सांस्कृतिक वातावरण की ओर आकृष्ट होना स्वाभाविक है। पर इसके बावजूद उनकी आस्था भारतीय जीवन पद्धति में रही है। पौराणिक सद्म और अप्रस्तुत विधान में बहुत से परंपरागत भारतीय चरित्र स्वीकार किए गए हैं। वजहों की रचना 'सगरस' में पक्ति आती है— राम जमा माह्व जाय ता हनुमान जसा मकर पदा हाय (पृ० ६५) सबके मुख्य प्रसंग में हनुमान और राम का उल्लेख कितना स्वाभाविक है। इसी प्रकार उत्सव के प्रसंग में नृत्य का वर्णन है— सहर बिछाय पावे रमा उरवसो मेनका पातुरा नाच। (पृ० ७४)।

२८ भारतीय वातावरण की दृष्टि से दक्षिण के प्रसिद्ध सुल्तान मुहम्मद कुली कुतुब (१५८०-१६१२ ई०) का काल विशेष रूप में उल्लेखनीय है। विषय वस्तु, प्रकृति सभी दृष्टियों से मुहम्मद कुली की रचनाएँ अरबी फारसी प्रभाव से दूर, ठठ देगा भाव भूमि पर प्रतिष्ठित हैं। उन विधानों को छोड़कर उसके कृतित्व का अधिष्ठात भारतीय परम्परा का है। कवि द्वारा वर्णित ऋतु उत्सव विशिष्ट अवसर राम वर्णन सभी भारतीय जीवन के अभिन्न अंग हैं। बसंत और वर्षा पर कई लंबी कविताएँ मौसमवती स्त्री का सौभाग्योत्सव सयोग और विरह के चित्र भारत के आतीय जीवन के लिए गए हैं। मंगलाचरण करते हुए कवि कहता है—

भौतिक मया सती अपन, दीता कुतुब कू सब दखिन।

सेऊं नवी का नित चरन, जब लग है तब म्याने जिया ॥ (पृ० ८२)

मुहम्मद कुली के नायिका भेद और नक्षत्रिय वर्णन में रीतिवालीन कविया का स्मरण हो जाता है। नायिकाओं के कुछ उल्लेख इस प्रकार हैं— सावना कँवली पियारा मारी छवीनी लाला मोहन हैदरमहल (भागमती) हानम झिनी छारी पछिनी आदि। नक्षत्रिय वर्णन में परंपरागत भारतीय उपमाना चकार ताता हम चंद्रमा मोनी का दूता गणेशजी में प्रयोग किया गया है (१०५)। और मुहम्मद कुली ही नहीं दक्खिनी के अन्य कवि भी प्रेम के प्रसंग में विरह का जीवन इसी रूप में साध करत हैं।

२९ इस विवरण से स्पष्ट है कि दक्खिनी कवि का काव्य भारत की अपना ज्ञान परंपराओं में प्रसिद्ध और प्रकृति में पूर्ण तरह समाप्राप्त है। नाम की दृष्टि में यह प्रायः मराठी हिन्दी कवियों की अपेक्षा अधिक प्रसिद्ध किया गया है। भाषा में फारसी शब्दों का प्रयोग पर मरुत है ॥ मरुत भी बाधा

कविया की भावात्मक समन्वित और आत्मीयता अधिक दिखाई देती है। ऐसे शब्दों की एक सूची द्रष्टव्य है—

मदनमूरत (३७) पिरौत (७९) रुच (६८) चरन (८२) जीतारी (९१) सुलभन (१२३) दिष्टतल (१५४) द्यौम (१५६) तिरलाव (१७६) घरतिरी (१८१) गुप्त (२०५) मुमसिरी (२०९) अंगारा, जातवता (२११), नादा मावन (२२२) बजरसिल (२६९) पालनहार (२८०) घरम (३१०)।

२५ इस प्रमग में कुछ कविया द्वारा अपनी कृतियाँ व नामकरण भी उल्लेखनीय हैं। निगाता की मस्नवी का नाम है 'फूसदन'। इश्ती का कृतियाँ में है—'चितलान' 'दीपक-मत्तग' और 'नेह-रूपन'।

२६ इस विद्वान् स स्पष्ट है कि तख्मिना के कविया में सामान्यतः न फारसी व प्रति अतिरिक्त जावपण है और न सन्तुष्ट की लहर काई कुठा। सन्तुष्ट और फारसी की सन्तुष्टियाँ वा यह आरम्भिक समय जाग चले कर अपने उन्नी रूप में फारसी के प्रति अधिक धक जाता है। सनखती न अपनी मस्नवी 'विस्सा बनडार' में प्रयुक्त भाषा के बारे में लिखा है—

इसे फारसी बोलना शौक था। बल के अजीबों कुं यो जक था।

कि दखनी जबी सो इसे बोलना। जब सँपी तें मर्तीनमन रालना।

रह्या कम सहस्रकृत के इसमें बाल। अदिक बोलने में रह्या हूँ अमोल।

जिते फारसी का न कुछ ज्ञान है। सो दखनी जबी उन कू आस्ताम है। (प० २३०)

अपनी भाषा के बारे में कवि की इस प्रतिभा में प्रकट होता है कि वह उस फारसी और सन्तुष्ट के गण्य के प्रयोग के बावजूद यथासमय तदमव रूप में रचना चाहता था। तख्मिना का दसतन्मव प्रकृति को ध्यान में रखकर राहुल साह्रत्यायन ने अपने सफल तख्मिनी हिन्दी काव्यधारा में डाक्टर और का मत उद्धृत किया है— उनमें मात्रुम होता है कि सवप्रथम उन्नी (तख्मिनी) कविया ने हिन्दी कविता का अनुसरण आरम्भ किया था। यदि वह इस पर कायम रहता तो गायद उनका कविता आज किसी दूसरे हाथ में होती। (प० १८) राहुल न स्वयं भी अपना मत इस मदम में लिया है— तख्मिना हिन्दी के इन कविया की रचनाओं में मस्नवी और हिन्दी के गान बहुत अधिक मिश्रित है जिन्हें जाग चले कर कम-से-कम करते जत में कवय व्याकरण हिन्दी का रहने लिया गया। (प० ८०) उपर उद्धृत सनखती का भाषा सवघी उक्ति पढ़ कर मस्नवी के प्रति बंगवदास की अवश्य निष्ठा याद आती है— नासा बालि न जानही जिनके कुल के दास। नासा कवि भी मदमति तहि कुल केशवदास।

है। यदि गाय-नर्ता व्याकरणिक गठन की काव्यभाषा का स्वरूप मान लें हैं जो ठीक रहा। यही आधार से अभिप्राय उक्त भाषा से है जिस वधि अपने समय की प्रचलित भाषा के रूप में उगता है और जिसका सामान्य व्याकरण और गण्यवली को स्वीकार करता हुए उन्हें अपनी अभिव्यक्ति के लिए प्रयुक्त करता है। भाषा का यह रूप उमर के लिए परंपरा का मुक्त है। पर इतने में वह सन्तुष्ट नहीं हो जाता। यही न तो उमरा रचना में आरंभ होता है। भाषा के इस व्यापक प्रचलित रूप में वह अपने विविष्ट अनुभव का व्यक्त करना चाहता है और फिर वह नए नए प्रयोग, प्रयोग, विविध विधान और प्रक्रियाओं का सहारा लेता है। यह काव्यभाषा का विधान है। इस प्रकार आधार की परीक्षा करने हुए हम अनेक की अधिकतर भाषा के व्याकरणिक पक्ष तक सीमित रहते हैं जब कि 'विधान का विवेचन करते समय भाषा की विविष्ट मजनात्मक गति का विदग्ध करना चाहते हैं। वहना न होगा कि ये दोनों पक्ष परस्पर जुड़े हुए हैं और इनका मिलकर ही रचना के सदन में भाषा की समग्र सत्ता समझी जा सकती है।

३३ पहल जायसी की काव्य भाषा के आधार रूप की चर्चा अभीष्ट है। यद्यपि जमा स्पष्ट किया गया बबल व्याकरणिक गणन से हम किसी भाषा का स्वरूप निर्धारित नहीं कर सकते। भाषा निरूपण में व्याकरण एक महत्वपूर्ण आधार है पर एकमात्र नहीं। जातीय और सामूहिक स्थिति तथा काव्यभाषा की प्रक्रिया के अन्य तरंग हैं जिनके विवेचन से भाषिक अध्ययन संपूर्ण होता है। प्रस्तुत विवेचन में जायसी के भाषिक अध्ययन के लिए विदग्ध का आधार 'पद्यावत' (डॉ० माताप्रसाद गुप्त का संस्करण १९५२) के चुन हुए अंश हैं।

३४ सत्ता—ऊकारात प्रयोगों का बाहुल्य (करतारू ससारू कबिलासू, सुलतानू पादू राजू पहारू) तुलसी की भाषा का स्मरण कराता है। जायसी या तुलसी की भाषा में मिलने वाले बहुसंख्यक ऊकारात प्रयोग ह्रस्व उ से मुक्त शब्दों के दीर्घ रूप हैं। यह स्मरणीय है कि इन दोनों ही कविता में अधिकतर—गायसी में तो प्रायः निरपवाच रूप में—ऊकारात प्रयोग चौपाई के अंत में अत्यानुप्रास की स्थिति में आते हैं। बीच में ऊकारात प्रयोग तुलसी में अधिक है जायसी में कहीं कहीं ही है (मरमु दुख बिट्बु)। स्त्रीलिङ्ग शब्दों के अंत में इसी प्रकार ह्रस्व है। वह प्रवृत्ति भी गायसी में कहीं-कहीं दिखाई देता है—उहरि बसरि पुरडनि जागि।

३५ शब्दों के अंत में यह उ ऊ जयवा इ की स्थिति इस बात की द्योतक है कि जायसी और तुलसी दोनों गण्य रूपों का उनके अनेक प्रचलित उच्चारण के

बड़ी सख्या में हैं, और बड़ी बात यह है कि वे बिना किसी हिचक के प्रयुक्त हुए हैं। इन दोनों तरह के तत्समा को रखने पर भी परभाषा की प्रकृति सामान्यतः तन्मय है। कथा-वातावरण में फारसी रंग का वावजूद भारतीयता कहीं दबी नहीं है। एक कवि अब्दुल (१६०३ ई०) ने तो लिखा है— 'जहाँ हिंदवी मुझसा हार देहलवी। न जानू अरब हार अजम मस्नवी' (पृ० १२८)। अरबी और फारसी कथानक के प्रति यह निरुत्साह सबन तो नहीं है, पर जसा कहा गया, भारतीय सन्म और वातावरण कहीं क्षत नहीं लगता। हाँ, छंद विधान अवश्य अरबी फारसी का है। कहीं-कहीं किसी छान दृष्टि से बजही न 'सबरम' में दाहो का प्रयोग किया है जो उद्धत भी हो सकते हैं। 'दाहो दत समय कहीं-कहीं एत उल्लस भी आत है— 'स्वातियर के मुमाने, या वालते हूँ (दाहो)'। दाहो का भाषा वृज है पर एक जगह खुमरो का नाम पर जो दाहो है, उसकी भाषा खड़ीबाला है। इस सदन में एक मुख्य बात यह भी है कि दक्खिनी का काव्य में, जसा पहले भी सन्त किया गया, अप्रमत्त विधान और अनिप्राया का सामान्य आधार भारतीय है। यह भारतीयता और भी समस्त में आती है जब दक्खिनी की तुलना ठेठ उर्दू काव्य में होती है, जहाँ अधिकतर अरबी-फारसी वातावरण का बोलबाला है।

३० कुल मिलाने पर दक्खिनी हिंदी का इस साहित्य का हिंदी काव्यभाषा के आरम्भकालीन आधार का आदि सदावाली रूप कहा जा सकता है। आगे चलकर अलग शाखा के रूप में एक स्वयं तरह की मुहाविरा प्रधान काव्यभाषा तथा 'तन्मय' और सांस्कृतिक वातावरण का ऐतिहासिकता का लेकर उर्दू का साहित्य विकसित हुआ। इस दृष्टि में दक्खिनी हिंदी का काव्य अपने मिश्रित रूप में हिंदी और उर्दू बलिता का सम्मिश्रित मपति कहा जाएगा।

जायसी

३१ जायसी का काव्यभाषा का आधार तुर्की से कहा अधिक ठेठ अवधी का माना जाता है। तुर्की में उच्च मयन रूप से ही मही, भस्वृत का आनिजात्य है, जिसका जायसी में अभाव है। फिर जायसी में फारसीयन प्रायः उतना ही है जितना कि उस युग की भाषा में सामान्यतः प्रचलित था। इसलिए जायसी की भाषा में कुछ मिलाने पर ठठपन अधिक है।

३२ प्रस्तुत सदन में काव्यभाषा का आधार और काव्यभाषा का विधान इनके बीच का महत्वपूर्ण अंतर को भग्यना जरूरी है। पिछले दिनों समीक्षा में तो कहा पर शायद इन दोनों का लेकर विभ्रम का स्थिति उत्पन्न हो गई

३८ जायसी के काव्य में तद्भव शब्दावली पर विशेष बल होने के कारण वर्तमान युग के पाठकों को उनकी भाषा अप्रसन्न दुर्बल और अटपटी लगती है। भाषा के क्षेत्र का यह एक व्यंग्य है कि समुचित काग परंपराओं तथा साधना के अभाव में एक युग की जनभाषा अगले युग में सामान्य जनता के बीच दुर्गम हो जाती है। जबकि सस्कृत तत्सम शब्दावली पर आधारित काव्यभाषा समयन की दृष्टि से परवर्ती युगों में भी विशेष कठिनाई उत्पन्न नहीं करती। इस सत्तम में बबोर और जायसी की भाषा का मिश्रण पहली तरह का है जबकि मूर और तुलसी का पाठभाषा का गठन दूसरी तरह का है। प्रवाह जनभाषा तथा तत्समता दोनों ही के एक दूसरे को बलान्त हुए चलते रहते हैं। किसी कवि में एक तत्त्व प्रधान हो सकता है किसी अन्य में दूसरा।

३९ सवनाम—सना शब्दावली भाषा के सांस्कृतिक तत्त्व को विशेष रूप से अभिव्यक्त करती है सवनाम रूप व्याकरणिक ढाँचे को स्पष्ट करते हैं। सवनाम के अतिरिक्त परसग निजा और अन्य विशेष रूप से किया भाषा के व्याकरणिक रूप को प्रकट करते हैं। जायसी में ठेठ अवधी के सवनाम हैं—

म ही,

तू तुम्ह (१३), त तुम्हार (१३)

बहु जाइ (७) आहि (२)

जो (१४) जेई (१) जहि (५)

सा (७) तहि (१३)

काउ (१५) काहु (१६)

सना की भाँति सवनाम रूप भी उकारांत में मिल जाते हैं जैसे—जापु कौनु। सवनामों के प्रयोग से अद्वैत प्रक्रिया की व्याख्या करविया और समिया ने प्राय की है। जायसा उसी परंपरा में कहते हैं—‘हौं हौं कहत मत सब कोई। जो तू नाहि जाहि सब सोई।’ (२१६।५)

४० परसग—परसगों में अवधी का और ठेठ रूप परिलक्षित किया जा सकता है। स्वतंत्र रूप में किसी अर्थ का बोध न कराने के कारण भाषा के अलग-अलग पद माने में सबसे अधिक व्याकरणिक तत्त्व है। अथवा शब्दों का परस्पर जोड़ कर उन्हें और सावक बनाना परसगों का काम है। ‘पद्यावत में प्रयुक्त पदमग है—

क—१ कह ५ काहि १६

सा ७

क ११ क १ कर ६ की १५ कर १

नुसार ही स्वीकार करते हैं। भाषा का वास्तविक प्रमाणीकरण जनप्रयोग से होता है कोश या व्याकरण ग्रंथ से, नहीं, इस बात को इन कवियों ने अच्छी रह समझा था। कुछ समीक्षकों ने उकारात अथवा ऊकारात प्रयोगों को लिपिगत दोष मान कर उनका उपहास किया है। पर जायसी या तुलसी के स्फुरणों में यह लिपिगत दोष न होकर भाषा के उच्चरित रूप के प्रति वफादारी है।

२६ सतों तथा सूत्रिया की काव्यभाषा समान रूप से संस्कृत से दूर, तथा जनभाषा के निकट है। योग आदि के पारिभाषिक सदम में जहाँ संस्कृत तत्समा प्रयोग की संभावना होती है वहाँ भी ये कवि इन तत्समा को विवृत करके प्रद्व तत्सम-मा बना लेते हैं। जायसी 'दिष्टि' के लिए 'दिष्टि' और द्वाद्य के लिए द्वाद्य का प्रयोग करते हैं। यहाँ स्मरणीय है कि याग या दशन के सदम में कवि गिस्टि का प्रयोग करता है—'उलटि द्रिस्टि माया सौ लठी' (१२५६) जबकि सामान्य सदम में व प्रचलित 'डोठि' को रखते हैं—'भवै भलेहि पुस्पन्ह के डीठी' (१३१७)। 'गब्दा' की छाया के प्रति यह जागरूकता किसी भी बड़े कवि में देखी जा सकती है।

फारसी तत्समा के बारे में भी जायसी की यह नीति है। सुरावर तुलसी 'मलदूम' जैसे प्रयोग अवधी की ध्वन्यात्मक प्रकृति में ढल कर विशेष रूप से प्रीतिकर लगते हैं। पर फारसी के ऐसे भी प्रयोगों की संख्या कम है। वस्तुतः कवि का इस्लामी या मुस्ली तत्त्व दशन पूरी तरह तदभव प्रकृति में ढला है।

३७ जायसी की तदभवप्रियता में संस्कृत तथा फारसी के व्यक्ति वाचो-शब्दों का रूप भी तदभव बना लिया गया है। 'गाग' 'चक्रावूह' 'खिलिद' 'हुनिबैत', 'किरमुन' 'सकदर' 'उम्मेर' 'मुहमद' (कविनाम) जैसे प्रयोग गिष्ट भाषाओं व आभिजात्य का निरसन करके जनभाषा के अनुकूल वातावरण का निर्माण करते हैं। ज्ञान के विगिष्ट भाग के सामन भक्ति की जनतानिक प्रक्रिया का परिवर्तित करने में भाषा प्रयोग का वैज्ञानिक ध्यान है। भाषा के ऐसे प्रयोग न भक्ति की संवदना का जनतानिक बनाया। बरार तुलसी जायसी के लिए संस्कृत के ममदा भाषा (भाषा) का प्रयोग मूलतः रचनात्मक निष्ठा का प्रतीक था। इसी निष्ठा और जात्मविश्वास व साथ जायसी ने कहा है—

आदि जत जसि कथ्या अहे। लिखि भाषा चोपाई कहे (२६५) जन-भाषा प्रयोग की ऐसी ही अनुष्ठित घोषणा अपन-अपन ढंग से बरार एवं फक्कड़ और तुलसी जैसे मजानावाणी कवि ने की है। भक्ति-युग की चेतना सच्ची जातीय चेतना थी यह तथ्य भक्त कवियों की काव्यभाषा में पूरी तरह प्रमाणित होता है।

न आरम म मिहउ द्वीप क पक्षिया का वणन करत-करते कवि कह
है—

जायत पक्षि रहे सब बठ भरि अँवराउ।

अल्पनि अल्पनि नाया सेहि दइअ कर नाउ ॥ (२१।८)

मात अटालिया म विविध प्रकार के पक्षिया का वणन करने के बाद यह दाहा आता है। यहाँ आकर जस सारे पिछले इतिवत्तात्मक वणन को एक पंक्ति जोर मिला मिल जाती है। इस दाह के अभाव म वक्षा पर बठ दजना पक्षिया की एक गूची बन जाती पर उस अमराई का कोई काव्यात्मक बिंब न बन पाता। अपनी अपना गाथा पर बठ कर अपनी अपनी भाषा म प्रभु का नाम-स्मरण करत हुए पक्षिया का यह रूप-वणन एक सीमा तक प्रस्तुतपरक हात हुए भी बिंब की छवि प्राप्त कर लेता है। इस बिंब प्रक्रिया मे मुख्य शब्द प्रयोग है— 'दइअ'। अवधो के इस छाटे स जोर बहु प्रचलित गीत रूप के माध्यम से मृष्टि म निहित विराट और व्यापक सत्ता का गहरा जहसास होता है। यह भी स्मरणीय है कि यन्त्र दइअ का स्मरण करत मनुष्य चित्रित होते तो इन शब्द म अथ के इतने विस्तार की सम्भावना न हाती। परंतु छाटे विनम्र पर आक्षेपक पक्षिया क सदम म 'दइअ कर नाउ' प्रभु की भाँति ही विराट हा जाता है। पक्षि की निरीहता और दइअ की विराटता के रचनात्मक तनाव से यहाँ अथ का सखिल्ट विकास समभव होता है।

६५ पर बात इतनी ही नहीं है। ईश्वर और अल्लाह स अलग अवधो का बहुप्रचलित 'दइअ' प्रयोग इसलिए भी महत्वपूर्ण है कि वह हिंदू या मुसलमान या किसी भी धार्मिक परंपरा स अलग प्रभु की उपस्थिति का सीध साक्षात्कार करा पाता है। 'ईश्वर या अल्लाह जसे शक्ति का साथ अनेक धार्मिक-मात्र दायिक संस्कार जुड़े हुए है दइअ ग्रामीण जन जीवन म धम स उतना नहीं जितना विनम्र आस्था स जुड़ा है। इस तरह जायसा का यह गीत प्रयाग एन पक्षि या एक दाह को नहीं धरन एक पूरे गीत का वणन के धरातल स उठा कर काँच अनुभव बना लेता है। एम सावधान और निमल प्रयाग छाटे-छाटे गीत को अथ की अनंत सम्भावनाओं स भर दंत है।

६६ वणनों के बीच म ये सखिल्ट बिंब विचलनशील अथ प्रक्रिया क सारन होत ह। कवि ने इन बिंबा का चुनाव सामान्य भारतीय जन-जीवन स मिला है इसलिए भी उनका सप्रपण बजाइ है। एक जोर उनम अरन और फारस के विदेशी तत्व नहीं और दूसरी ओर जातिजात्य की तरफ ध्यान नहीं। बस हिंदू क्या मुसलमान सभी वर्गों और स्तरों क व्यक्तियों क लिए ये बिंब अपना

महें ५, माहा १,

लगि १३

४१ क्रिया—क्रिया व्याकरणिय बनावट के केन्द्र में होती है। जायसी में अवधी के ठेठ क्रिया रूप मिलते हैं। अवधी के दो भेदक रूप हैं—‘इमि’ जोड़ कर बन भूतकाल, तथा -‘व’ जोड़ कर बने भविष्यत। ‘की-हेसि’ ‘दिहिणसि’, ‘कहसि’ जम रूप पहले वग में हैं, और ‘जाव’ ‘दाहव’, उढाउव, चलव वूसरे वग में। सहायक क्रिया के प्रसिद्ध रूप हैं—‘जहे’ (हे) ‘अहा’ (था)। अवधी के अन्य प्रसिद्ध भूतकालिक रूप ‘मा’, ‘म’ (हुआ हुए) गा (गया) भी ‘पद्यावत’ में बहुप्रयुक्त हैं। इस युग का काव्यभाषा में संयुक्त क्रिया का अपक्षया कम प्रयोग भाषावैज्ञानिकों ने परिलक्षित किया है। टी० वाकराम सक्सेना ने अपने प्रसिद्ध ‘साध ग्रन्थ’ ‘अवधी का विकास’ में बताया है कि अवधी की आरम्भिक स्थिति में संयुक्त क्रिया के रूप बहुत प्रचलित नहीं हैं (पृ० २९६)। जायसी में क्रियागठन अधिकतर एक क्रिया रूप से संपन्न होता है संयुक्त काल और संयुक्त क्रिया के कम प्रयोग हैं।

४२ ‘पद्यावत’ के विविध व्याकरणिक रूपों के संक्षिप्त विवेचन से स्पष्ट है कि जायसी ने अपनी रचना में ठेठ अवधी का प्रयोग किया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के शब्दों में वह संस्कृत का कोमल-जात-पदावली पर अवलंबित नहीं है। उसमें अवधी अपनी निज की स्वाभाविक मिठाई लिए हुए है। ‘मजु’, ‘जमद’ आदि की चानगी उसमें नहीं है। (जायसी ग्रंथावली, चतुर्थ संस्करण पृ० २०५)।

४३ जायसी की भाषा का सांस्कृतिक मिश्रण सीमित धार्मिक या सांप्रदायिक तन्त्रों से नहीं बंध कर व्यापक जन चेतना में जुड़ा हुआ है। जायसी के सदन में यह बात इसलिए भी महत्वपूर्ण हो जाती है कि इस्लाम का सूफी शाखा से प्रेरित होकर उद्धान कसे अपने व्यक्तित्व का पूरी तरह भारतीय बनाया है जहाँ हिन्दू मुसलमान का भेद छटा लगन लगा। कबीर तुलसी या सूर के सामने यह समस्या इस रूप में नहीं थी। या यह विरोधता सभी बंद कर दिया में मिली कि व यदि धर्म के किमा रूप विरोध से प्रेरित हुए हों तो भी उन्होंने अपने को उसका सांप्रदायिक भावना से मुक्त रखा है। व्यापक मानवाय भाव भूमि तक पहुंचने का यत्न प्रत्येक साधकता की चाह रखने वाला कवि करता है। और इस मान में कवि मानों सबसे अधिक यत्न्य होता है।

४४ जायसी का भाषा प्रयोग इस बात का कारण भी है और प्रमाण भी कि उनकी काव्य-चेतना धार्मिक संप्रदायों और मतवादी से ऊपर थी। ‘पद्यावत’

चरण और विनय के संस्कृत श्लोक रख कर 'भाषा' में रचना करते हुए भी संस्कृत का प्रतीकात्मक महत्त्व दे दिया है, पर मूर सत्र से अलग है। उनमें न तो संस्कृत के प्रति कोई जातक भाव है और न तत्त्वबता के लिए कोई मुखर आप्रह है। उनकी काव्यभाषा और पूरे रचना-सम्भार में तत्त्वबता या देशीपन अपने एकदम गहज रूप में है यही तब कि उसकी कोई प्रतीति भी नहीं होती। और यह प्रतीति न होना ही तत्त्वबता या देशीपन की सत्य खरी पहचान है।

४९ मध्यकालीन कवि अपनी भाषाभाषा के आधार का संस्कृत से अलग करने के लिए प्रायः भाषा बहुरूप उभर अभिहित करते हैं। पर इस एक 'भाषा' शब्द का प्रयोग अलग अलग अर्थों में अलग-अलग अर्थों में किया है जिससे उनकी अपनी रचना में स्थिति पर अच्छा प्रकाश पड़ता है। भाषाभाषा के प्रति चरित्र का दृष्टिकोण लगभग समान है - संस्कारित है रूप जल भाषा बहता नीर। यहाँ स्पष्ट ही संस्कृत के प्रति एक हृत्पति तिरस्कार और अवमानना का भाव निहित है और भाषा के लिए अदम्य उत्साह है। दूसरी तरफ जनश्रुति के अनुसार कवि के संस्कृत पंडिता से अपमानित हो कर भी तुलसी अपने भाषा प्रयोग का चरित्र कोई अभिहित विवाद नहीं खड़ा करना चाहते। इसीलिए वे सीधे-साधे आत्मतोष का हवाला देते हुए कहते हैं— 'भाषा बद्ध करि मैं साईं। मोर मन प्रगोष जेहि हाई। एक अर्थ स्थल पर के संस्कृत और भाषा का विवाद मिटाते हुए प्रसन्न तत्त्व पर बल देते हैं—

का भाषा का संस्कृत, प्रेम चरित्र सांच
काव्य जु आव कामरी, का ल कर कुमांच।

श्रुति परवर्ती कवि केशवदास भाषा का प्रयोग करते हुए अपने काव्यगत अनुभव करते हैं—

भाषा बोलि न जानहीं, जिनक कुल के दास
भाषा कवि भी भवमति, तेहि कुल केशवदास।

'भाषा' को चरित्रबली की ललक तुलसी का अथवा और तटस्थ सतोष, तथा केवल की कुठा उनके इन प्रयोगों में साफ झलकती है। पर मूर की काव्यभाषा के किसी विशेष प्रकार के स्वयं में उद्घाषणा करने की आवश्यकता महसूस नहीं होती। उक्त ब्रजभाषा का प्रयोग सहज भाव से करना था जिसके लिए कुछ भी सफाई क्या अपेक्षा थी।

५० मूर में राज की तत्त्वबता गदावली है, और उससे भी महत्त्वपूर्ण बात यह कि ठठ प्रयोग है। मूर की भाषा में यह अधोपिप्त भाषापन उनके संप्रपण को जविक दक्ष बनाता है। एक बार उनकी गदावली पाठक को आत्मीयता

बय छोलत है। पचावत म सिंहलगढ़ का वणन जगह-जगह क्षरीर व यागपरक स्वरूप को मरना म व्यजित करता चलता है। एम ही प्रसंग म एक दाहा जाता है—

मुहमद जीवन जल भरन रहेट घरी की रीति।

घरी सो आई ज्यों नरो डरी जनम गा बाति॥ (४२।८)

जायसी के ऐम सीधे-सरल पर अधवान् विष विधान पर आचार्य रामचन्द्र कन्न मुग्ध हुए थ। रहेंटे व चलन म जल भरन और खाली हान का जो विष है, उसम जीवन और मत्स्य के मतत गतिगोल चक्र की अचूक पर कोमल ध्यजना होती है। जोर म चक्र म उल्लास या विषा म भाव नहीं बरन चलन की प्रक्रिया ही प्रमुख है। यह ध्यजना छाट-स क्रिया प्रयाग गा स उभरती है। यह ध्यान देने की बात है कि मकतित दाना विष विधाना म वन्द्रीय गन्द प्रयाग 'इदं' और गा' ठेठ जवही के हैं। इस जायसा की अपनी आधार काव्यभाषा सबही क्षमता और आत्मविश्वास की भावना प्रकट हाती है। यह इसलिए भी कि कवि सज्ञा और क्रिया दोना प्रकार क गन्ना स जमीष्ट ध्यजना समव करता है। उपयुक्त विष्य विधान के वन्द्र म एक जगह मना गन्द है और दूसरी जगह क्रिया।

सूरदास

४७ ब्रजभाषा हिंदी की मध्यकालीन काव्यभाषा का सर्वश्रेष्ठ रूप मानी जा सकता है। देग और काल दोना दष्टिया स उमका प्रसार भी सर्वाधिक रहा। फिर ब्रजभाषा क प्रयाग म सूर का स्थान शीपस्थ है। इस दृष्टि से सूर की काव्य भाषा हिंदी की मध्यकालीन काव्यभाषा के अध्ययन क वेन्द्र म जाती है। स्वभावत विवचन के इस जग का हमारे लिए विगिष्ट महत्त्व है।

४८ मध्यकालीन सदम म सूर की काव्यभाषा का परीक्षण करते समय एक बात हमारे सामने उभर कर यह आती है कि तत्सम शब्दावली की दष्टि से सूर और तुलसी की भाषा एक तरह की है वजीर और जायसा की भाषा दूसरी तरह चरती है। सूर और तुलसी की भाषा म सन्धृत परपराजा क प्रति आदर और विनम्रता है तथा सन्धृत शब्दावली के प्रति उभयता है। वजीर सन्धृत परपरा और गन्दावली के प्रति मुनी उपेक्षा रखत है जायसी म अनभिज्ञता की मुद्रा है। इस तरह सूर और तुलसी म सन्धृत गन्दावली का जहाव एक अपना मौल्य रखता है जब कि वजीर और जायसी म सदमवता की लक्ष्मिहाट्ट और मिठास है। सूर और तुलसी का अपनी तुलना म तुलसी न आरभ मे मगला-

सोभित मनु अबुज-पराग रुचि रजित मधुष सुदेस।
 कुडल किरनि कपोल-लाल छवि नन कमल-बल मान।
 प्रति प्रति भग अनग-कादि छवि मुनि सखि परम प्रवीन।
 अवर मवुर मुसुक्क्यानि मनाहर करति मदन मन हीन।
 सूरदास जहें दष्टि परति है होति तहीं लवलीन॥

मया बहुत बुरी बलदाऊ।

कहन लग्यो बन बडो समासी सब माडा मलि जाऊ।
 मोहें कौ चुचकारि गयी ल जहाँ सघन बन झाऊ।
 भागि चली कहि गयी उहाँ ते कादि खाइ रे हाऊ।
 हों डरपों, काँपों अर रोयों कोउ नहिं धार धराऊ।
 परसि गया नहिं भागि सकों ब भागे जात अगाऊ।
 मो तो कहत मोल को लोनी आपु कहावत साऊ।
 सूरदास बल बडो जबाई तसेहि मिले सखाऊ॥

इन दो पदा की सामान्य तुलना से ही दोनों की भाषिक प्रश्रिया या अंतर स्पष्ट हो जाता है। स्थिर गोमा वणन के पहले पद में तत्समा-अद्वतत्ममा की भरमार है वाक्य वियास काफी सीमा तक संस्कृत जसा सामासिक है और इस तत्सम शब्दावली के आधार पर परस्परित ढंग का विस्तृत अलंकार विधान तयार हुआ है। दूसरा पद चेष्टा वणन का है जो आरंभ से ही गत्यात्मक है। यहाँ तत्सम मात्रा प्रायः नहीं है तन्मय और ठठ प्रयासों की व्याप्ति है और समास शब्दों का प्रयोग नहीं हुआ। उनके अतिरिक्त व्रज के जोशारात शब्दों का बाहुल्य है—सजा विषय प्रिया—समी रूपा म। फिर बाह्यवृत्त की चेष्टाओं का स्वाभाविक और अनकृत चित्रण है। भाषिक प्रयाग और सवन्ना शब्दों ही दृष्टियाँ में पहुँच पाने में वृत्त का तत्सम रूप है और दूसरे में तन्मय। कहना न होगा कि अधिक वाक्यात्मक प्रयोग दूसरी भाषा में ही आता है।

५० रूप या गोमा वणन के प्रयोग में एक और भाषा का रूप तत्सम प्रिय हो जाता है—रमा-रमो तो प्रिया तक तत्सम पर आधारित हो जाता है उदाहरणार्थ निम्न ३१८९—दूसरा और परंपरागत अस्तुन विधानों के बीच में विषय-व्यञ्जना आरंभ होता है यद्यपि इनमें पाँच सहस्र बार मात्रा रूपक या उत्पन्न का रहना है। इसीलिए तत्सम मात्रावली में यत्न गोमा वणन के विषय प्रयाग प्रायः प्राचीन शब्दों के अंतराल में आच्छादित है। मूर के बिबा का वास्तविक श्रमता स्वतंत्र प्रयोग में अधिक दृश्य है।

का भाव देती है, और दूसरी ओर अथ-छायाभा का सटीक प्रयोग समझ करती है। रचना में संप्रेषण की दृष्टि से ये मूलभूत गुण हैं। यहाँ ठेठ प्रयोगों में कुछ चुने हुए उदाहरण प्रस्तुत हैं। पाठ का आधार धीरे-धीरे वर्मा द्वारा संपादित 'मूरसागर-सार' है जो रस-सभा के संस्करण पर आधारित है। जहाँ उद्धरण के साथ-साथ एक टिप्पणी दी गई है वे 'मूरसागर-सार' की पद-संख्या के हिसाब से हैं—

करत अचगरी नद महर कौ (नी का अथ का चटा) ३११०

निया वानि जनु मिलकी (प्रज्वलित हुई) ५८३ सुरति स्याम की आई (स्मृति) ५९९ दियो तुरत पलनाह (नद दिया) ६२३ व्योत (व्यवस्था) ६१२८ दे घाली (दे नेजी) ६१६७ कोने (के स्थान पर) ७३१

इन शब्दों और प्रयोगों में ब्रज भाषा की ठेठ प्रकृति का बड़े-बड़े भाव से साक्षात्कार होता है, जो जन-जन में प्रचलित कृष्ण भक्ति की मवेदना को प्रगाढ़ करता है। कहा-कही तो तदभव प्रयोग बड़े विलक्षण पर उतन ही सटीक भी है। कृष्ण की गिरावटों के प्रसंग में, उदाहरण के लिए निर्दोष से बहतर शब्द गढ़ा गया है अनदोपे अनदोपे की दोष लगावति २।८८। निर्दोष में दोष संछुटकारे की बात है पर अनदोपे में दोष ही अवलम्ब है। ऐसा ही प्रयोग लावण्य रहित के अथ में बिलोनी' (४१३) का है।

५१ तत्सम शब्दावली कृष्ण के सौंदर्य वर्णन में अपेक्षा अधिक है। यहाँ रस और गोमा वर्णन के प्रसंग में कवि परंपरानुमोदिन अलंकार विधान का प्रयोग करता है, और इसीलिए पूर्व प्रचलित तत्सम शब्दावली का सहारा अधिक लेता है। इसके विपरीत जहाँ बाल या युवा कृष्ण की विविध चैष्टाओं के प्रसंग हैं वहाँ तत्सम शब्दावली बहुत हल्की है और प्रधानता तदभव की है। स्थिर वर्णनों के लिए तत्सम और गत्यात्मक वर्णन के लिए तदभव ऐसा कुछ सजग चुनाव कवि को आर से जान पड़ता है। इससे मूर की वर्णन कुशलता से शल्लकी ही है तत्सम और तदभव शब्दावली की अपनी प्रकृति और रचना-दमता पर भी अच्छा प्रकाश पड़ता है। तत्सम शब्दा में अथ का स्थिर रूप है, तदभव में अथ छाया गत्यात्मक है। यहाँ दोना प्रकार के उदाहरणों से बात अधिक स्पष्ट होगी—

सोभा कहत कहे नहि आव ।

अंचवत अति आनुर लोचन-मुट मन न तस्ति कौ पाव ।

सजल मेघ धनस्याम सुभग बपु तडित बसन बनमाल ।

सिखि सिखड बन धातु बिराजात सुमन सुरग प्रवाल ।

कछुक कुटिल कमनीय सथा सिर गो रज-भडित बेस ।

भाषा र रियायत में उमर-न-रुत है जब कि विषय और विषय भाषिक मरचना पुनः जात है।

५४ एक दूगता विषय कुब्जा प्रमग गालें। कुब्जों कुब्ज कुब्जा का रमस्व कृष्ण र मन्त्र म प्राप्ति बनाना मन्त्रा र स्तर पर एक रटित राय है। या कृष्ण परगल र अस्तार है और व विषय पर चाह विम रूप म कृपा कर मन्त्र है। पर अनिय मोक्ष स युक्त कृष्ण मनुष्य रूप म भी है और कुब्ज कुब्जा बने उह ना गद मन्त्रा बाई मतापत्रनर और विवस्वनीय समाधान काव्य की राना प्रविषा र स्तर पर कवि को रना है। कृष्ण चरित व प्रमुख गायक मूरदास का यह और भी प्रधान शायित्व हा जाता है। कृष्ण और कुब्जा क इग अटपटे दीपत सत्रय का कवि न एक विषय व बीर म अकित रिया है। कुब्जा भाषिया का पत्र लिखती है—

हो तो दासी बसरदा की, बेगौ मन्त्रि विचारो
फरुनि मांस ज्या बचद तोपरि, रहत घुरे पर डारी
अब तो हाथ परो जग्री के, बाजत राय बुलारी
तनु त टेड़ी सब कोड जानत, परसि नई अधिधारी
मूरदास स्वामी कहनामय, अपने हाथ सेवारी। (६१७)

यहाँ देखा जा सकता है कि कवि न जिस प्रकार साग रूपक के विधान को अस्वीकार कर दिया है। कवि द्वारा धाड़े से अन्तर से साग रूपक के अतगत तोमरी की कड़वाहट टेढ़ापन उसका तिरस्कृत होना फिर किसी बादक के हाथ पड़ कर उसका बीन होकर मीठा गग प्रसारित करना—य मय तत्त्व भ्रमण तुलनीय हो सकते थे कुब्जा की कुक्ष्यता उसका विवृताग होना समाज में तिरस्कृत होना, फिर कृष्ण के अनुग्रह से उसमें सौंदर्य विकसित होने से। पर मूर पहली पक्ति में प्रस्तुत का उल्लेख कर के छोड़ देते हैं और फिर धीरे धीरे कड़ई तोमरी का बीन में रूपांतरित होने का विव उमरता है। तब हम कृष्ण और कुब्जा के निवट संवध को अधिक गहरे और संवेदनात्मक स्तर पर ग्रहण करत हैं। कुब्जा की कुक्ष्यता बीन की सुर लहरी में विलीन हो जाती है।

५५ मूर के विषय विज्ञान में से अचक चुना हुआ एक और प्रमग है। गोपियाँ उद्धव के योग सदन का अस्वीकार कर देती हैं। पर यह अस्वीकार ऐसा होना चाहिए जिससे कि उद्धव का अपमान न हो और कृष्ण के लिए भी कोई सकाच की स्थिति न उत्पन्न हो साथ ही यह भी स्पष्ट हो जाए कि यह योग सदन गोपियाँ को एकदम अप्राप्त है। इस जटिल और मुद्दुमार मन स्थिति को एक विनिष्ट विषय में स प्रिगित किया गया है—

५३ रचना की भाषिक प्रक्रिया में विव की क्षमता जटिल अनुभूतियों के सूक्ष्म अवन में अच्छी तरह समझी जा सकती है। जसा कहा जा चुका है विव की मुख्य प्रक्रिया दृश्य तत्वों को उभारने में उतनी निहित नहीं जितनी कि किसी जटिल और गतिशील भाव का अर्थ की द्वाद्वात्मक शक्ति से परिचालित कर देने में है। इसी माने में विव मूलतः अर्थ-संश्लेष है। गापी के प्रणय की व्याकुलता का अवन है—

सदा रहै मन चाक चढयो, सो और न कछु सुहाइ
करत उपाइ बहुत मिलिबे कों, यहै बिचारत जाइ
सूर सकल लागत ऐसीय, सो दुख कासों कहिये
ज्यों अचेत बालक की बेदन, अवन ही तन सहिये। (४५७)

यहां पहली पंक्ति में मन की अस्थिरता और व्याकुलता को व्यक्त करने के लिए पहल घूमने वाले चाक का एक प्रचलित अप्रस्तुत लिया गया है। पर बहुप्रचलित और रूढ़ होने के कारण यह अप्रस्तुत बिंदु के रूप में संश्लेषित नहीं हो पाता यद्यपि मन की सूक्ष्म प्रक्रिया को स्थापित करने के लिए वह एक उचित दृश्य उपकरण है। अर्थ-संश्लेष के रूप में विव की असली शक्ति अंतिम पंक्ति में अनुभूत होती है। मन की व्याकुलता जिसे घपघाप अपने आप सहना है का अंकित करने के लिए पीड़ित पर अचेत बालक का विव विकसित किया गया है। इस विव में सारी स्थिति की पीड़ा निरीहता निर्दोषता और साथ ही अवशता का जो द्वंद्व एक साथ उभरता है वह गापियों के सरल निश्चल पर मर्मगत पीड़ा देने वाले प्रणय को पूरी बारीकी और सुकुमारता में अंकित कर देता है और अर्थ प्रक्रिया कहीं पूरी होकर स्वतंत्र होती नहीं जान पड़ती बरन निरंतर विकसनीय लगती है। पहली और चौथी पंक्ति का अंतर यहां स्पष्ट हो जाता है। सदा रहै मन चाक चढयो में एक बहुप्रचलित अप्रस्तुत हान के कारण अर्थ की सूक्ष्मता और गति नहीं है। घूमने की एक ही क्रिया का संकलित करने के कारण महा अर्थ का द्वंद्व नहीं चलता। चाक चढयो इसीलिए विव नहीं बनता, एक मुहाविरा जमा होकर रह जाता है जिसमें दृश्यमयता है सन्निध्यता नहीं। पर अंतिम पंक्ति में बालक की पीड़ा निरीहता निर्दोषता आदि के अनुभव एक दूसरे से टकरा कर एक सूक्ष्म प्रक्रिया को परिचालित करते हैं और इस प्रकार विव की अपनी क्षमता को उभारते हैं। और तब यह विव पूरे पद में अलग अलग अप्रस्तुत विधान नहीं लगता बरन चुपके से समूची भाषा का अंग बन जाता है। काव्यभाषा की बनावट में पौराणिक सदम और मिथ का जो अंतर है वसा ही अंतर अलंकार और विव के बीच में है। सदम और अलंकार

गुक्ल ने लिखा है "साहित्य प्रसिद्ध उपमानों को लेकर सूर ने बड़ी-बड़ी त्रीझाएँ की हैं। कही उनको लेकर रूपकातिशयोक्ति द्वारा जदमुत एक अनूपम वाग लगाया है कही जब जसा जो चाहै है उह सगत सिद्ध करके दिखा दिया है कही असगत। (त्रिवेणी पृ० ९५)

५८ पर चमत्कारप्रियता और अत्युक्ति की इन प्रवृत्तियों के बावजूद सूर की काव्यभाषा का मूल स्वर मितकथन का ही है। शब्दा और प्रयोगों के अतिरजित प्रभाव को न ग्रहण करके उन्होंने प्रायः उनकी हल्की छायाओं को उभारा है। मितकथन की यह प्रक्रिया कई स्तरों पर देखी जा सकती है। सामान्य शब्द प्रयोग के रूप में रामचरित से संघट्ट पदा में सीता प्रचलित नाम निजटा को निजटी कह कर (पृ० ९) मानो अपने हृदय की कोमलता पीछा और जात्मीयता को अधिक संप्रेषित कर पाती है। इसी प्रकार राम के जागमन की प्रतीक्षा में सगुन मनाती हुई वीसल्या काग से कहती हैं— दधि-ओन्नी दाता भरि दहा अर माइनि मैं थपिहो (पृ० १६)। मातका पूजन में काग का अकन बहुत सी स्त्रियाँ करती हैं। इसमें बड़ा सम्मान और क्या दिया जा सकता है? राज क्षेत्र में प्रचलित लोक जीवन की इस मधुर प्रक्रिया का कवि ने बड़ा संवेदनशील उल्लेख किया है।

५९ एक अत्यंत कोमल प्रसंग वहाँ जाता है जब कृष्ण उद्धव को राज भोजन के पूर्व वहाँ के निवासियों का संक्षिप्त परिचय देत है—

पहिल प्रनाम नदराइ सों।

ता पाछे मेरो पालगन, कहियो असुधति माइ सों॥

मित्र एक मन बसत हमारे, ताहि मिलें सुख पाइहो

करि करि समाधान नीकी बिधि, भोका मायो नाइहो। (६२०)

कृष्ण ने अपने जिस एक मित्र का नामोल्लेख तक नहीं किया उसकी वाक्या का प्रयत्न काव्यभाषा के स्तर पर अर्थात् जमा लगता है। सूर द्वारा मित्र शब्द का ऐसा प्रयोग जाधुनिष्ठ छायावादी काव्यभाषा का स्मरण दिला देता है—

शक्ति-मुख पर घूँट डाले

अचल में दीप छिपाए

जीवन की गोपूती में

कोतूहल से तुम आए! (आंध्र, पृ० १९)

पुल्लिख और स्त्रीलिख रूपों का यह संश्लेष कुछ छिपाने के लिए नहीं है,

जो हित करि पटवो मनमाह्वन, ता ह्वे तुमको दोनो
मुरास न्यो बिप्र नारिषद, करहा बदन योनो। (६।१०७)

अपने का आग्रह-भाव म दिया गया नारियल था मध्यम स्वीकार
होता। हार से सत्य करके प्रणाम का मुग म उस वानम कर निता जाता है।
उत्तरिन् क प्रति पूरा सम्मान, उसकी पवित्रता का भावता, धर्म-उत्तर का
। कला और यह ध्यान रखना कि दन यान् ब्राह्मण का ज्ञान न म म—म
ब्रह्मणो क या-सदा क प्रति दक्षिण का वह म्मदक शर म्मदक इम म
रनु करता है। विप्र नारियर का विप्र मध्यका ज्ञान क म्मदक म्मदक म्मदक

५६ माग स्वयं के भी कुछ बड़े कुल और जड़ इन के प्रदान मूल्य
मिलित है। इस ही एक प्रसंग में एक विद्वान् मन्त्र कर्ता का शीघ्र कर भोग
विश्व स्वयं उम निरस्त करता हुआ अन्त में मानाया जाया में बन्ना बन्त कर्ता
१। अन्तर्गत वनव जसका सामा और शाना का मणिष्ट प्रयास मूर का काव्य-
नाया को अन्तुत सामान्य का प्रमाणित कर्ता है। मूर का प्रविष्ट छंद है—

वक्षिषति हॉल्दी अति कारो। (५।६८)

उमहटी नुह यमुना का सन्निपात म विशिष्ट युवता म पुग राम क्यर
वाघ कर अतिम पक्ति म बवि कहता है—

सुरबास प्रभू जा जमुना गति, सो गति नई हमारा।

यहां पढ़ते तो यमुना प्रस्तुत है और 'व' य प्रस्तुत युवता प्रस्तुत है। यह अतः तब आठ-आठ विरहिणा माता प्रस्तुत हो जाता है, और यमुना स्वयं प्रस्तुत। इस प्रकार 'वि' नाम स्पष्टका प्रयोग एक नव और दूसरा कम हो जाता है। प्रस्तुत और अप्रस्तुत का इस दिग्गच्छ में यमुना विरहित युवता और विरहिणा गायी सब अमर हो जाते हैं, और 'म' स्पष्टका प्रयोग होता है। 'म' य प्रस्तुत पदों पर सामान्य कथन का भाषा में पर्यायित हो जाता है। और 'म' य प्रस्तुत मंत्रों का टकराहट सदैव नया नव अनुभव होता है। काव्य में यही मंत्र का धर्मता की दृष्टि में मूल का यह पद विरहित रूप में महत्वपूर्ण है।

५३ एक बार ब्रह्म द्वारा अकार का प्रमाण देखा गया था। दूसरी बार अकार का प्रमाण देखा गया था। तब १९११ ई. में परंपरित अकार विधान का प्रमाण देखा गया था, जो १९१२ ई. में है कि रात्रिकाल के अकार और अकार-प्रमाण के १९१२ ई. में गायत्री मंत्र के अकार पद ही हैं। इस मंत्र में 'अकार' अकार पद का वाक्य पद प्राप्त हुआ है। ब्रह्म का इस प्रवृत्ति पर विचार करने पर १९१२ ई.

तावरी (१८२) रानी (१४३) जवभी (१४८), दहियौ (२५२), अघारौ (३९८), व्यारौ (४८७) सँदेसौ (५५८), नाग्यौ (६२२)।

अथ —चरन (११) कमल (११), हरि (११), राइ (११), कृपा (११), पगु (११) गिरि (११), रक (११) मिर (११), छन (११) स्वामी (११) कर (५१४) बान (५१४) प्रतिना (५१४) जगुर (५१४) जननि (५१६) समुनौती (५१६), पाँखि (५१६)।

अपवाद रूप में वही वही जबभी भोजपुरी की तरह दीर्घ रूप में मिल जात है—मारवा (५९८)

जौकारात रूपों की प्रमुखता केवल सनाआ में ही रहा बली विदापण और निया के भूतकालिक कृत रूपों में भी द्रष्टव्य है—कहन लग्यौ बन बडौ तमासौ (३१२)। यहाँ स्मरणीय है कि दक्कनागर लिपि में बहुप्रचलित जौ लिपि बिहवा राजवंश के अक्षरविवत मूल स्वर उच्चारण की ध्वन्यात्मक दृष्टि से सही रूप होगा औ।

६३ सवनाम—

ही (१५), मैं (१३३) मो (१११) हम (१२६)
तुम (१९) तुव (१११) त (१३३) तू (२३३) तो (२१०)
जापु (१९)
व (३१२) वा (३४४) वा (३४७) वह (३४७)
जा (११) जिहि (१९) मठ (११०) इन (१२४) या (३४३)
य (४११५)
जो (१२) जे (११७)
सो (१२) सु (१२०)
ता (१८) तिन (२३०) तिहि (११)
कौन (१५) को (१७) कोऊ (११०) किहि (११०)
वाहू (१३०) वा (१४७) कहा (२१६) बिन (४१५१)
६४ विशेषण—

बली बडौ (११०) आछी (११९) तीकी (१२२) मलो (१२८)
रीतौ (१४८) नयी (१५०) भीठी (२२९) खाटो (२२९)
सगरौ (२६१)
अथ सब (११) अघम (१६३), मवर (२३७) द (३८८)
वडे (४३७)।

वरन सब्बा की सुनुमारता व्यजित करन के लिए है। प्रसाद ने कही-कही ऐसी ही स्थिति में अतिथि' शब्द का भी प्रयोग किया है।

६० मितवचन की भाषा, जोर उसमें भी अधिक मुद्रा का एक बन्दिया उदाहरण मूर के रक्का प्रसंग में मिलता है। रामचरित वाल आ का पद है—

बिनती किहिं बिधि प्रभुहिं मुनाऊं?

महाराज रघुवीर धीर कौं, समय न कबहूँ पाऊँ!

जाम रहत जामिनि के बीते, तिहिं जोसर उठि छाऊँ।

सकुच होत सुकुमार नौद मे, कसैं प्रभुहिं जगाऊँ।

बिनकर किरनि-उदित, ब्रह्मादिक-ब्रह्मादिक इक ठाऊँ।

अगनित भोर अमर मुनि गन बी, तिहिं त ठौर न पाऊँ।

उदित सभा बिन मधि, सनापति भोर देखि, किरि जाऊँ।

होत खात सुख करत साहिबी, कसैं करि अनजाऊँ।

रजनो-मुख आवत गुन-भावत, नारद तुवुर नाऊँ।

तुमहो कही वृषानिधि रघुपति, किहिं गिनती में आऊँ?

एक उपाउ करी कमलपति, कही ती कहि समझाऊँ।

पतित उबारन नाम मूर प्रभु, यह रक्का पहुँचाऊँ। (पं १८)

यहाँ कुछ भी न कह पान की मद्रा जैसे सब कुछ कह देती है। इस दृष्टि से मूर का यह रक्का तुलसा की 'पत्रिका' (विनयपत्रिका छ० २७७ ७८ ७९) की तुलना में अधिक कामल है यद्यपि मूर यहाँ गम को मन्त्राबधित कर रहे हैं जो तुलसी का क्षेत्र है। मितवचन का समस्या से रवीर और तुलसी भी जूझे हैं अपने जपार डग से—बोहत बाँत तत्त नमाई (कवीर प्रभावली—पं ६१) कह बिन रूपा न परत कह राम। 'रम न रहत' (विनयपत्रिका २१६)। पर मूर न तो उपयुक्त पद में कहते और न कहने के बाव का मापिक प्रनिया रचना के स्तर पर प्रदर्शित ही कर देते हैं। बिनती मुनान में जो सक्ताच जोर कटि नाग्या है उह गिनात गिनात बिनती स्वयं कह दो गई है।

६१ अमो तन हमन मूर का काव्यभाषा के मजनात्मक पक्ष का विश्वचन किया। अब काव्यभाषा के जायान रूप का सन्निपत व्याकरणिक विश्लेषण अपेक्षित होगा।

६२ सना—सना व अविनयन वाली रूप ब्रज का परंपरानुसार ओकारात है। ये वाली रूप अपनी प्रकृति में प्रायः तदभव हैं, जय रूपा में तत्सम अद्व-तत्सम तथा विदेशी प्रमुख हैं। उदाहरणार्थ कुछ रूप प्रस्तुत हैं—

बली —बाना (१२) पानो (१५), टीको (१२२), समो (१३८)

६७ परमर्गों के ये सश्लिष्ट प्रयोग जयवा परसग रहित प्रयाग वस्तुतः भाषा की अभिव्यक्ति सामर्थ्य के द्योतक हैं और परसर्गों के विषय में यह सामर्थ्य भाषा के प्रवाह तथा भंगिमा से सम्भव होती है। उपर्युक्त सश्लिष्ट प्रयागों का सम्बद्ध रूप में इस प्रकार रक्खा जा सकता है—

कम—ऐ ए हि नि

करण—नि ऐ

सप्रदान—ऐ

अधिकरण—ऐ नि

६८ इन परसर्गों में या कि सश्लिष्ट होने के कारण इन्हें सस्मृत ङग की विभक्ति भी कह सकते हैं हि या हि के संबध में रामचन्द्र गुक्त का पर्यवक्षण महत्वपूर्ण है। जायसी प्रयावली की भूमिका में जायसी की भाषा पर विचार करते हुए यह लिखते हैं— किसी समय संबध की हि विभक्ति से सब कारकों का काम लिया जाता था पीछे वह कम और सप्रदान में नियत सी हो गई। इस हि या ह विभक्ति का सब कारकों में प्रयोग जायसी और तुलसी दोनों की रचनाओं में देखा जाता है। (पृ० १०६) जायसी और तुलसी की तुलना में सूर की भाषा में इन सश्लिष्ट परसर्गों या विभक्तियों का बहिष्कार स्पष्ट ही अधिक है और सूर ने हि को केवल कम-सप्रदान के लिए प्रयुक्त किया है।

६९ क्रिया

सहायक क्रिया—हो (१२१) हो (८२८) है (११०) है (१३)

हुते (६१) हुती (१३६) ती (७१९)

हुती (२३०) हो (दी३१३७) ह (वे ८७) आहि (४१०९)

जाहि (५५)

यहां अंतिम दोनों रूप अवधी में प्रयुक्त हुए हैं। रामचरित के पदा में जाया हुआ आहि का प्रयाग तुलसी के ग्राम-बधूटी प्रसंग का स्मरण दिला देता है। इनमें का पति आहि तिहारे (सूरदास) सुमति बहुत को जाहि तुम्हार (तुलसीदास)।

७० मूल काल—नाफी सख्या में मूल वाक्य के प्रयोग अर्थात् वर्तमान-कालिक कृत में सम्भव हुए हैं। जम हरपति चितवत क्लिप्त (२१३)। वहीं-वही अनेक भूतकालिक कृत का प्रयोग वर्तमान का भाव व्यक्त करने के लिए किया गया है उदाहरणार्थ—बागो उग रहै जमुना में उरग पर तहें पात (३१०)

७१ मूल वाक्य के कुछ सामान्य प्रयाग इस प्रकार हैं—वनी (११),

६५ परसग—

कम-सप्रदान जवे की (११), मो कौ माथो नाइही (मरे लिए—
सप्रदान के जय म 'कौ' का प्रयोग—६।२०), फल कौ (१२),
तुम सौ (१११) काल ब्याल प (१४२) दहरि लौ (२२१)
करण मो पै (२३) गुन करि (६८२)

जवावान ता त (१८)

सबध गरीबनिहूँ के (१८) जा की (११) प्राण जिवन सब केरे (५४१)
अधिकरण राजमूय म (१५), पाडव क (१८) जा पर (११०),
मन माहि (८८४) पिय पहियाँ (४१५५) माहिनि प (४१५५),

अप परसग रूप—वहूँ लगि (१५) ग्वालनि हेत (१७) घर मास
(१४२) कव घौ (२१२) जंचरा तर (२१९) मुख तन (२५०)

आधुनिक भाषाविवानिका द्वारा पश्चिमी हिंदी-पूर्वी हिंदी के भेदक रूप म बहुवचनित कर्ता कारक का परसग-ने यहा (और कबीर म भी) अनुपस्थित है।

६६ परमगों के सदृष्ट रूप ब्रज की एक प्रमुख विशेषता है। सूर की ब्रजभाषा म भी इन रूपा का बहुतायत से प्रयोग हुआ है। यहा कुछ उदाहरण नीचे दिए जा रहूँ हैं—

ज्या भूग मीठे फल को रस (कम १२) ठिनक माहि उर नखनि विदारयो
(करण-१७) आवत गाढ काम (अधिकरण-१८) जा सुख हात गुमालहि
गाएँ (कम, और दूसरे प्रयाग म क्रियायक सत्ता म सदृष्ट करण का
परमग-११६) अब क राखि रहे भगवान (सबध क परमग म अधिकरण
का रूप सदृष्ट-११८) अपने नरोसें लरिहौ (करण-१२१) सबननि
तुलसावल (अधिकरण-१२६), होत कहा अब के पछितारै (क्रियायक
सत्ता स सदृष्ट करण का परसग १३६), कन कन कौं चोहूँ नचायो
(अधिकरण-१८२) सुपनें ज्या डहकानी (अधिकरण १६३), भमि भमि
जमहि हँसाव (कम-१८८) द्वारे भीर (अधिकरण-२०६), जसादा हरि पालनें
पुलाव (अधिकरण २७), ताहि भँगावत (कम-२२९), जापु गए हरएँ
सूने घर (क्रियाविशेषण स सदृष्ट करण का परसग-२४६), लाजनि सकुचि
जात मुख मरो (करण-२७१) गाढ़ बोलि न पावत कोऊ (क्रियाविशेषण
स सदृष्ट करण का परमग-३१५) घामे राखी डारि (अधिकरण-३५०)
बसुधा मार-जतारन-बाज (सप्रदान-३७७), भक्तनि प्राण अवारी (कम-
३९८), प्रात हात मरे लाल सडत (कम-५५८)

परसग रहित प्रयोग—गव सहित आयो ब्रज धोरन (३७५)

भावना। या ये दोनों प्रक्रियाएँ परस्पर सबद्ध हैं। भाषा के प्रवाह में शब्द और प्रयोगों को गढ़ सक्ना किसी भी कवि के लिए उसकी रचना सामर्थ्य का द्योतक है। इस दृष्टि से नामधातु और सयुक्त क्रियाएँ व्याकरण और मुहाविरे के सधि स्थल पर निर्मित होती हैं। नामधातु और सयुक्त क्रिया जितने व्याकरण के तत्त्व हैं उतने ही शली या मुहाविरे के भी। सूर ने इस तरह अपने क्रिया प्रयोगों को रचना के सदम में बहुत उपयुक्त रूप में गढ़ा है। सांस्कृतिक सदमों से सज्जत नामधातु की शब्दावली अप्रस्तुत विधान और विव योजना के लिए उचित आधारभूत तत्त्व है और क्रियावाची प्रयोग भाषा में मुहाविरे का हल्का प्रवाह उत्पन्न करते हैं (सनाआ पर निर्मित बड़े मुहाविरे गद्य भाषा में कुछ खप भी जाएँ कविता की भाषा में तो मूल सवन्ना से ध्यान विकेंद्रित ही करते हैं। उन् शायरी में भी कुशल प्रयोग क्रियाआ या छोटे अव्यय शब्दों से बन हल्के मुहाविरे के माने जाते हैं न कि सजा जावारित लवे मुहाविरे के)। सूर ने काव्य भाषा की सज्जत प्रक्रिया में सना और क्रियाआ का इस दृष्टि से बहुत सही और साधक प्रयोग किया है।

७६ कृदन्त—बपट करि (१३) भारन आई (१३), करिब (१२२) उधरत नाथ पुकारी (१२७) भ्रमत भ्रमत (१३६), कर कह्यौ न मानत (१३७) तई ल खोपरी (१३९) सिर धुनि धुनि पछितायौ (१४५), सा सर छाडि (१४६) मिलिब की सरसनि (२१७) तुरत मथ्यौ दधि माखन पायी (२४६) ताहूँ के खबे-बीबे कौं (२४६) बनत जावत धनु चराए (३११) न इहि पथ ऐबी (३४८) मेरे कह मैं कोउ नाहि (३१३८) लन सौ इहाँ सिंगारे (५२०) चलत गुपाल क सब घल (५६०)

७७ यह पहल ही कहा जा चुका है कि सूर की भाषा में जनन स्थला पर अकृत कृत क्रिया के पूरे रूपा की तरह प्रयुक्त हुए हैं।

७८ अन्त्य—

पुनि (११) बार-बार (११) न (१२) ही (१२) कित (१२) विनु (१३) नाई (१३) मों (१४) क (१५) जह-जहें (१९), जहें तहें (१९) फिरि फिरि (११०) कत (१२१) तो (१२२) क्यों (१२५)

१ तुलना राजिए शालिब की पक्षिया में दाना तरह के प्रयोग। सना पर आपारित मुहाविरे—‘भूत हाथ आवे, तो बुरा क्या है।’ प्रिया या अव्यय से बना मुहाविरे—‘आई बतलायो कि हथ बतलायें क्या’, हथ वहाँ के दाना थे।’

लघ (११) दरसाइ (११) सुन (११), बोल (११), चल (११) घराइ (११) जाव (१२), जाई (१३) दसौ (१४) मानत (१४) उबारयो (१५), छुडायो (१९), ढर (११०), सुनौ (१११) लोह (१११), टरिहो (१२१), दुहाव (१२५) रह्यो (१२७), पछितहा (१२७)। सइय (१३१) पतिआइ (१३१), खोए (१३२), कीनो (१३३) भजिए (१३८) करिय (१३९), खहे (१३९), गीध्यो (१४२) सिरानी (१४३) बघत (१४४), दिखराऊं (१४७) जयनु (२४७), परान (२५८) सिखा बहु (३२) कहियो (३२०) परवाय्यो (३७६) तरागी (३८२), गम्यो (३९६) दीज (३९५) पठाइ (३१००) लजानी (३१५१), बिकाने (३१६३) कहवहौ (४३७), ककोरत (४७७) त्रासी ससृजत तत्सम न सीधे जना निया रूप (४८९) कीज (आदराय ४१५४) हाव (५२०), जियौ (५३०) जीजै (५४०)

७२ नामधातु—सूरसागर में नामधातु के काफी सख्या में और अच्छे प्रभावशाली प्रयोग मिलते हैं—पतपर (१३१) जगनी (१२७) घिनह (१३९) विरोधे (१४०) गरबानी (१४३) रिमात (२५७) नसायो (ससृजत में सीधे नामधातु २६५) अधिकहे (३१६१) जतुरानी (४१२४), आदर जपमान (४१३३) समुनाय (६२५)।

७३ प्रेरणाधक—बरनावत (५६५)

७४ समुक्त क्रिया—समुक्त क्रिया का प्रयोग सूर की भाषा में प्रायिक है—चलि आयो (१५), लिय डोलति (१११) राखि लेहु (११८), उघरि नच्यो चाहत हा (१२१), दूरि करौ (१२३) जात टरौ (१२४), ठानी हुती (१३६), चाखन छाग्यो (१४५), मूधि फिरयो (१५३) मुनि आई २४, दिवावति डोलति (२१४) बजावनह (२५२) बन्ति फिरौ (३९६), टगत फिरति (३१२६) लीहे आवत ही (४८१), जानि लीहौ (४९२) जानि क (४१०४) उठि जावत है (४१३२) घेंसि रह्यो (५१५) जरी जात (५६३) मुरति करत (५६४) डसि गया (५४४) दियो पलनाइ (६२३)

७५ नामधातु और समुक्त क्रिया का दृष्टि से सूर का भाषा प्रयोग उनक समकालीनता की तुलना में वही अधिक विवक्षित है। तान और चार तत्त्वों तक से बनी समुक्त क्रियाएँ मितनी हैं—उठि आवत हैं (४१३२) उघरि नच्यो चाहत ही (१२१)। इस से एक ओर तत्कालीन वचनाया की अपनी क्षमता प्रमाणित होती है और दूसरी ओर सूर की रचना-स्तर पर आत्म विश्वास

बहना है 'कविता की भाषा समूच इंग्लैंड में किसी सीमा तक एक ही रही जान पड़ती है कुछ मिलाकर एक कृत्रिम ढंग की बोली, जिसमें दंग के उन सभी भागों के शब्द घुल मिल गए जहाँ कविता लिखी जाती है कुछ कुछ वस हो जस होमर की भाषा ग्रीस में विकसित हुई थी। (वही पृ० ५१) हिंदी का मध्य कालीन काव्यभाषा के विरूपण के प्रसंग में यस्पसन को यह बात अनायास याद हो जाती है। कबीर जायसी मूर तुलसी सभी ने इस कृत्रिम बोली का प्रयोग अपने काव्य में किया है। यह पहले ही सबत किया जा चुका है कि प्राचीन और मध्यकालीन काव्यभाषा ही यह कृत्रिमता अपेक्षया अशुद्ध थी। हाँ अंग्रेजी और हिंदी को काव्यभाषा में एक मौलिक अंतर है। अंग्रेजी काव्यभाषा में इंग्लैंड के छोटे से देश के विभिन्न भागों के शब्द घल मिल गए हैं पर हिंदी काव्य भाषा मध्यदेश के अपने व्यापक क्षेत्र को कई बागियाँ को जगमग जलज आधार रूप में प्रयुक्त करती है। समूच मध्यकाल में व्यापक काव्यभाषा का मौलिक स्वरूप एक ही रहा यद्यपि उसके आधार जलग-अलग थे—खड़ी बोली ब्रज जबड़ी—ऐसी बोलियाँ जिनका व्याकरणात्मक गठन एक दूसरे में भिन्न था और है। इसीलिए खड़ी बोली ब्रज जबड़ी की जलग-अलग बागियाँ के आधारों पर विकसित करने पर भी कबीर मूर तुलसी एक ही काव्यभाषा का प्रयोग करते दिखाई देते हैं। आधुनिक काल में स्थिति उलट गई है। अब खड़ी बोली के एक ही आधार पर दो काव्यभाषाओं का उदय हुआ है—हिंदी और उर्दू।

८१ काव्यभाषा और उनमें आवाज के पारम्परिक संस्था का बड़ा सटीक विवेचन तुलसी की काव्यभाषा के प्रसंग में किया जा सकता है। तुलसी ने स्वयं अपनी काव्यभाषा के दो स्वतंत्र आधार चने हैं—जबड़ी और ब्रज। इन दो अलग जलग बोलियाँ पर विकसित तुलसी की काव्यभाषा क्या एक ही है और यदि एक ही है तो कैसे? इस मौलिक समस्या का यदि समचित समाधान हम दे सकें तो हिंदी की मध्यकालीन काव्यभाषा की विशेषता और समूची काव्यभाषा की सामान्यतः अखंडी व्याख्या की जा सकती है। क्योंकि हिंदी की काव्यभाषा जो एक व्यापक भौगोलिक क्षेत्र और कई जनपदों की काव्यभाषा रही है प्रायः एक सहस्र वर्षों के इतिहास में अपने आधार कई बार बग्न चुकी है एक ही युग में एक से अधिक आधार रख चुका है—खड़ीबोली ब्रज जबड़ी और मयिलो जस आधार जिनकी व्युत्पत्ति और व्याकरणात्मक गठन अलग अलग मान जाते हैं।

८२ प्रस्तुत विवेचन में तुलसी की काव्यभाषा की परीक्षा इन आधारों और काव्यभाषा के संघटन के अंत्यवच की दृष्टि में करना अनाप्य है क्योंकि यही मौलिक समस्या है। आधार अपेक्षाकृत निर्व्यक्तिक है और अधिकतर

नाहिन (बलायक निषध १२७) जिनि (१३१) हूँ (१३२), जसौ (१४९)
जनि (२२२) जो (२४५) किन (२५१), कसौ (२५१) सौ (२५८),
परम्पर (३६), जनि (३१०) काहँ (२६६) एक (—ए प्रत्यय बलायक
है ३५२), कहा (३१६७), जब त—प्रोति स्याम सौ कीही (व्यग्याध के लिए
बलायक ६५७), धौ ऊन्हि चुराई (निश्चयायक ४७९) क्यौ करि (४१०५),
कियो (४१११), फौ व नारि (६१११) ह्या (५४०) लौ (५६४),
तन (५११६), सकल भालनि वा मरौ कोत्ती नटयो (स्थान पर ६२०)
मति हिय बिन्व करो मिय (प १०)।

तुलसीदास

७९ काव्यभाषा की प्रकृति के संबंध में यह मन्त्रा विचारक मानते हैं कि प्रत्येक युग में काव्यभाषा और जनभाषा के बीच अंतर रहता है। साथ ही यह प्रवृत्ति भी मान्य है कि काव्यभाषा का आधार घोर घारे बाल्बाल की भाषा के निकट आ रहा है। मध्यकाल और आधुनिककाल के आरम्भ में काव्य भाषाओं का आधार-रूप बाल्बाल की भाषा से दूर हटा हुआ था—उमंग यह अंतर कम हुआ है। इस स्थिति को प्रसिद्ध भाषावैज्ञानिक और अपने क्षेत्र के अग्रिम मौलिक चिंतक यस्पसन ने इस प्रकार प्रस्तुत किया है—कविता और गद्य के शब्द समूह के बीच का अंतर विकसित भाषाओं की तुलना में प्राचीन और अविकसित भाषाओं में कहीं अधिक था। (ग्रोथ एंड स्ट्रक्चर ऑफ द इंग्लिश लैंग्वेज पृ० ५१) किन्तु इस प्रसंग में यह स्मरणीय है कि आधुनिक काल में काव्यभाषा का आधार बाल्बाल की भाषा के निकट आ जान पर भी यह नहीं कहा जा सकता कि दाना के बीच का अंतर हलुप्त हो गया है या कि निकट भविष्य में इसके हलुप्त हो जान की संभावना है। क्योंकि गद्य और कविता के बीच का अंतर सिर्फ शब्द-समूह का न होकर भाषा प्रयोग विधि का होता है। बाल्बाल के शब्द अपना लेन पर भी कविता की भाषा उनका प्रयोग अपने ढंग से करती है और कविता में अतएव इस प्रयोग का ही महत्त्व है। इस दृष्टि से कविता की भाषा बाल्बाल के निकट आ जान पर भी गद्य-समूह और वाक्य विन्यास दाना ही क्षेत्रों में अपने आप बाल्बाल की भाषा नहीं बन सकती। वर्तमान स्थिति में कविता और गद्य की विभाजक रेखा यह भाषा प्रयोग विधि ही है, जिसमें गद्य समूह का अपना निरपेक्ष महत्त्व न होकर उसका प्रयोग विधि का महत्त्व होता है।

८० काव्यभाषा और जनभाषा या बाल्बाल की भाषा के बीच का अंतर समय देने पर हिन्दी का मध्यकालीन काव्यभाषा का विवरण अपक्षया सही संदर्भ में हो सकता है। प्राचीन अंग्रेजी काव्यभाषा का चर्चा करते हुए यस्पसन का

गुप्त वा गलतरण) और विनयपत्रिका (मीठा ढंग) व विनय-भाषा के सामान्य भाषित विश्लेषण व आधार पर कुछ विषय प्रस्तुत किए जा सकते हैं। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि मया गद्या व तद्भव और ठठ प्रयोग कम है अधिकतर गद्यवाक्यों का तत्त्वम तथा अत्यंतलम गद्यांशों का व्यवहार है।

गद्या गद्यांशों का एक भाषित विश्लेषण प्रस्तुत किया है कि सामान्यमानस अशाप्यारण व अपाया घोषाया महिष एव गद्य म जीमान ग ग तद्भव है और ज्ञानम यहा स्थिति विनयपत्रिका का है जहा जीमत्तन एव म ग तद्भव गद्य है। यह प्रकार तुलसी का मया गद्यांशों का बड़ा अंश तत्त्वम तत्त्वम गद्या म बना है जो सामान्यमानस का ज्ञान और विनयपत्रिका की श्रवभाषा में एक जमा है। यह एक गमान गद्यांशों व आधार पर ही यदि अपन जगत्पुत्र विधान का विनयित करता है और पञ्च उमकी स्थिति एक जसा रहता है। तुलसी का ज्ञान और श्रव का अन्तर अधिकतर मयनामा परमर्ग और प्रिया रूपा म दगन का मिलता है। पर एव ता मया गद्यांशों का तुलसी म इनकी मर्याद म है और दूसरे वाच्यभाषा व विधान म उनका रचनात्मक महत्व तथा गद्या जता रहा है। इसीलिए श्रव और ज्ञान व दो अलग आधार पर विनयित हान पर भा तुलसी की वाच्यभाषा का स्वरूप एक है। और इस मान्य पर आज मान्य जा सकता है कि गद्यांशों की श्रव अवधी ओर व आधार पर बना हिंदी का मध्यकालीन वाच्यभाषा मूलतः एक ही है।

८६ विनयपत्रिका की भाषा की विषय सर्वा इस प्रमम म होती है कि तुलसी का सभी मुख्य रखाएँ अवधी म हैं विनयपत्रिका ऐसी है जिसका वाच्य भाषा का आधार श्रव है। मूर अवधी तुलसी की वाच्यभाषा का व्यावहारिक अध्ययन करते समय एक बार फिर यह स्मरण दिलाना प्रासंगिक होगा कि मध्य कालीन साहित्य व भाषा संबंधी विश्लेषण म उसकी पाठ-समस्या का तत्त्व विषय रूप स महत्वपूर्ण है। उदाहरण के लिए कहा जाता है कि मूरसागर की कुछ हस्तलिखित प्रतियां म सजा विषय श्रिया व जा रूप मिलत हैं और कुछ अन्य म जो रूप। स्वभावतः ऐसी स्थिति म पाठ संबंधी मौलिक साज की अपेक्षा वाच्यभाषा के अध्ययन स नहीं की जा सकती वह ता प्राप्त संस्करण म स जिसका पाठ सबसे अधिक प्रामाणिक है और वानिक दग स प्रस्तुत किया गया है उसी के आधार पर ज्ञान विश्लेषण करता है। उल्लेखनीय यह है कि जहाँ जय प्रकार के अध्ययन म (जैसे शिल्प संबंधी अध्ययन क्या वस्तु की दृष्टि स विश्लेषण सांस्कृतिक पठभूमि का विवेचन जयवा समूची कृति का एक रचना की दृष्टि स अध्ययन आदि में) पाठ संबंधी नुटियों का

व्याकरणात्मक गठन का बोध कराता है जिस पर काव्यभाषा का संघटन प्रमुखतः रचनाकारों की व्यक्तिगत प्रतिभा द्वारा संपन्न होता है। यह 'आधार' भाषा का वह रूप है जिस रचनाकार प्रायः समाज से ग्रहण करता है। सामान्य भाषा में काव्यभाषा की भिन्नता का एक मुख्य कारण उसका भावचित्रा का नियोजन है। अधिकतर कवि न भावचित्रों या चित्रों के माध्यम से अपने विविष्ट और वस्तु-वस्तु-वस्तु की प्रतीति कराता है। ये प्रतीक और चित्र नामों के आधार पर विकसित किए जाते हैं। और यही कारण है जिससे सामान्य भाषा की तुलना में काव्यभाषा में नामों का योग कहीं अधिक महत्वपूर्ण होता है। साधारणतः भाषा का विशेषण करते समय कहा जाता है कि व्याकरण और शब्द-समूह के दो तत्त्वा में से व्याकरण का तत्त्व भाषा के गठन में अधिक महत्त्व रखता है। उदाहरण के लिए बताया जाता है कि एक विदेशी भाषा की उपयोगिता के बावजूद व्याकरण के कारण ही भाषा विदेशी नहीं हो जाती। शब्द-समूह इसीलिए व्याकरणात्मक गठन की तुलना में जल्दी बदलता भी है। भाषा के सामान्य रूप के प्रसार में यह विशेषण ठीक है। पर काव्यभाषा के सम्बन्ध में स्थिति दूसरी हो जाती है। यहाँ सामान्य भाषा प्रयोग से कवि का जो अनिर्विक्त रचना-धर्म है वह मुख्यतः शब्द-समूह या कहिए नामों के विभिन्न स्तरों के प्रयोग और आयोजन में होता है। किसी जाति के सांस्कृतिक तत्त्वा और अनुपयोग का समावेश नामों में होता है न कि व्याकरण-रूपों में और विवाचक अथवा प्रतीकों का विकास इन सांस्कृतिक तत्त्वा के आधार पर तथा इनके माध्यम से किया जाता है जो काव्य-सृजन की मुख्य प्रक्रिया है। यहाँ कोई भ्रम न हो इसलिए अपनी पूर्व-स्थापना का पुनरावृत्ति करना है कि महत्त्व भाषा के नामों का नहीं है बरन उनके व्याकरणात्मक प्रयोग का है क्योंकि शब्द की समावेशना उसमें सगुण प्रयोग में ही उपलब्ध की जा सकती है। यही कारण है कि जिस से अनवरत व्यवहार में शब्द नहीं घिसते उनमें प्रयोग और सम्बन्ध घिस जाते हैं। सामान्यतः यह कहे जाने पर कि अमुक शब्द घिस गया है, यही जय लिया जाना चाहिए कि प्रचलित मंदम में वह अपना जय खो चुका है। कोई एक शब्द जो प्रचलित सदमा में अथहीन और चुना हुआ लगता है रचनाकार द्वारा भिन्न मंदम में व्यवहृत होने पर जय की नयी छाया व्युत्पन्न कर सकता है करता है।

८३ तो काव्यभाषा में और उसकी प्रयोग विधि में नामों के सगुण प्रयोग की केन्द्रीय स्थिति होती है। जो यन्त्र नामों की दृष्टि से तुलसी की अन्धवी और वृज का विशेषण किया जाए तो दोनों भाषिक आधार-रूपों में कोई विशेष अंतर नहीं दिखाई देता। रामचरितमानस के अयोध्याकाण्ड (माताप्रसाद

(साधन) मयसा विरग (विरग) जाना (माना), ॥३॥ (॥३॥) दुतामा
(दुतामा) अन्ध (अन्ध) आनि। राधा मयसा म मिन्न वान म इतिम तद्वन
मयसा विरा वाना क नही है। विरग न न सगुत घना व उतारण का कुछ
विहृत ररर नह अया वय म तद्वन बनाना चाहते। यह प्रवृत्ति नवार म
भी मिन्ना है विहृत मयसा व बहुत म घना वा जानना नही जान
बूझ कर इतिम तद्वन रूप दिया है। पर इस प्रविता म जाना नरिना वा
मूल दृष्टि अय अन्ध है। मयसा घना वा विहृत वन म रजार मयसा
व प्रवि अया अया अया वर है पर दुतामा न इतिम तद्वन बनाना है
आत्माया और विरग वा आर उपर वन व नि। यह अया वा विरग
व विर और मयसा वरणा व प्रवि अन्ध अय विरग वा प्रवृत्ति वन
है।

८३ मयसावन राधमाया का मामाव प्रवृत्ति व अन्ध विनयप्रविता
म अया राधा राधमाया मयसा रूप म अयवहन दू है (यराय विमताता
निवाज) पर न म राधमाया का अयवामर रूप वरणा विरग वी प्रवृत्ति व
अनुसार और मयसावन दया मयसा म मय विन जान रा कायमा घना
वा प्रवृत्ति दिया गया है।

८४ यह ना राधमाया वरणा विरग वरणा विरग वरणा विरग वरणा विरग
म राधमाया वरणा विरग वरणा विरग वरणा विरग वरणा विरग वरणा विरग
जा सनता है। कुछ एम ना छ है जिनम वरणाया का रूप प्राय नही व
वरणा है जम मयसा विमताता विरग वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा
स जायन हान याय विरग वरणा वरणा (म० २३) अया राधमाया वरणा वरणा
जियम सानराय व (म० ६०) राधमाया वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा
वा प्रवृत्ति का बड़ कुत वय म विरग दिया गया है। एम प्रयाय वरणा वरणा
माया सनता विरग वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा
पत्रिका म बहुप्रवृत्ति राधमाया वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा
कि रजया या राधमाया मयसा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा
है और अयाय म मा प्रयुक्त हात है। वरणा न राधमाया वरणा वरणा वरणा वरणा
म उनरा प्रयाय किया है—अयाध्यावाण्ड के आरम म दाहा आता है—राज
राधमाया नामु जयु सब अभिमत दाता (दो० ३)। पर विनयप्रविता म आधार
माया वरणा को स्वीकार करन के कारण कवि इस ठेठ पूर्वी रूप का वरणायाकरण
कर लेता है 'राधमाया' नामु वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा
रूप की सिद्धि हो जाती है। इस प्रकार राधमाया वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा वरणा

प्रभाव अनेकादृत कम पड़गा, वहाँ भाषा सबधी अध्ययन में पाठ की छाटा-माटी मूल—कम में कम लिपिकार की अपनी प्रवर्तितगत भूलें—विवचन का काफी मूलत दिया मले जा सकती हैं और निष्कर्षों को दूषित कर सकती हैं। मध्यकालीन साहित्य की भाषा के अन्वयता का यह बड़ा कमजोर पक्ष है पर इस निम्नत निम्नरता के भाव में वह अपने का मुक्त भी नहीं कर सकता। अतः उपलब्ध सस्वरणा पर निम्न रहने की उसकी सामा मूलत पद्धतिक है जिसमें उमका निस्तार नहीं।

८५ यह कठिनाई विनयपत्रिका के प्रसंग में और बत जानी है क्योंकि आधुनिक वक्तानिक रीतियाँ स संपादित उमका कोई मस्करण उपलब्ध नहीं है। प्राप्त सस्वरणा में गीता प्रेम के मस्करण का पाठ अधिक विवचनीय माना जाना है। प्रस्तुत विवचन में उक्त मस्करण की ही अध्ययन का आधार बनाया गया है। जमा अभी सकेत दिया गया विनयपत्रिका की सत्ता गद्यावली में तत्सम रूपा का अधिक है जो जोरवात की भाषा और साहित्यिक भाषा के बीच का एक मुख्य अंतर को व्यक्त करता है। वस्तुतः विनयपत्रिका की भाषा में ब्रजभाषा की ठेठ गद्यावली—सत्ता गद्यावली कम है इस तथ्य की ओर कम लागू का ध्यान जाता है। केवल व्याकरण रूपा की यदि ठीक ठीक कहा जाए तो एक कृत्रिम रूप से समकालीन प्रचलित और मान्य काव्यभाषा ब्रज के अनुकूल बनाने का यत्न किया गया है। कविता का क्षेत्र में यह ब्रजभाषाकरण की प्रवृत्ति मध्यकाल में लेकर आधुनिक काल के प्रवर्तक भारतदु तक में देखी जा सकती है। यहाँ यत्नसम द्वारा प्राचीन अंग्रेजी काव्यभाषा के प्रसंग में कही गई कृत्रिम ढंग की बोली की बात याद आ जाती है। मध्यकालीन मध्यकाल में ब्रजभाषा के प्रयोग की स्थिति बहुत से कवियों में ऐसी ही रही। यही कारण है कि भक्तिकाल और रीतिकाल के ब्रजभाषा कवियों की रचनाओं में ब्रज की ठेठ गद्यावली प्रायः कम मिलती है विशेषतः एस कवियों की रचनाओं में जो ब्रज-क्षेत्र के बाहर के रहने वाले थे। विनयपत्रिका की भाषा का रूप इसी सत्ता में मममा जाना चाहिए। और यह तो उचित ही है कि तुलसी की अवधी का आधार-रूप ब्रजभाषा की तुलना में अधिक ठेठ और परिनिष्ठित हो।

८६ कवि ने अपनी भाषा—जिसमें तत्सम गद्यावली का आग्रह है—को जनभाषा का आभास देने के लिए कई तरह के कुशल उपायों का प्रयोग किया है। रामचरितमानस में तत्सम गद्यावली के जन प्रचलित उच्चारण को ध्यान में रखते हुए उनमें अतः एक लघु उच्चारण जोड़ दिया जाता है। विनयपत्रिका में संस्कृत की तत्सम गद्यावली का बहुत बार एक कृत्रिम ढंग से तत्सम बनाया गया है। उदाहरण के लिए कुछ शब्द प्रयोग लिख जा सकते हैं—तीछन

नरन असागा त (२५८) ? (२६३) तो (१८)
मरप को (६) वा (६) को (२५८)
अधिनरन महे (६)

बिधा—

१५ सहायक क्रिया—

हो (२५८) हो (१) हनि (२६६)

१६ मूल क्रिया—

अधिरागत रूप अरन भरागि इत म मपन दुप है—
पयो (६) रहो (६) आया () तयो (८) तरयो (८)
रहा (८६) घग्ग (०६) गहयो (१०१) रहा (११०) गया
(२३६) गिया (२६१) जाया (२६०) रिया (२६३)

१७ कृदन्त—

पुनवानिज—तनि (२३)

प्रियाधर मना—निवाजिबो (६) बिनाजिबो (३१)

१८ क्रियाविशेषण—

जनि (८६) नाहिने (बलाधर निपथ २०९)

१९ इस सीमित बिन्धण म भी स्पष्ट है कि बिनयपत्रिका की भाषा म
भ्रजभाषा के आ रूप तथा ओ रूप (इस अद्वितीय मूल स्वर का महा ण म
रूप और चलो रूप—दाना मित्र है। पर जो रूपा की तुलना म आ रूप
निश्चय ही अर्थव है। मापिक बिस्लेषण म भूतकालिक वृद्धत म बन प्रिया
रूपा की स्थिति बिगण रूप म भूतकालिक वृद्धत स बनी ओकारान प्रियाएँ
ऐसे अनेक पद है जिनकी टक म भूतकालिक वृद्धत स बनी ओकारान प्रियाएँ
आती है (इ० पद स० ८८ ११ १४ १९९ २०० २०२ २३९ २६३ २४४
२४५ २७६ २७७)। ऐसे पदा म स्वभावत ओकारात प्रियाभा म मिलत है
मार है। बहुत कम रूप ओकारात तथा ओकारात दोना प्रियाभा म मिलत है
उदाहरणाय—कहो (६) रहो (८६)। गायद एक सीमा तक ही कवि
की दृष्टि म ऐसे प्रयोग परस्पर परिवर्तनीय हो।

१०० बिनयपत्रिका की ब्रजभाषा म पूर्वी बाजिया के प्रयोग जहाँ-तहाँ
मिल जाते है मले ही उनकी आवृत्ति कम हो। कुछ बिबिध वर्गों के प्रयोग
इस प्रकार है—बस (७) हमरि (७) लहे (२१) त (८०) तोर मोर
(११३) केरी (१२६), कहे (१६२) महे (१८९) अस (२०४)। इस

जबो है, तुलसी 'राउर' का प्रयोग करते हैं, पर विनयपत्रिका में जहाँ आधार-भाषा ब्रज है, वे मूल शब्द का रूपांतरण 'रावरो' (स्त्री० रावरी) में कर लेते हैं—बावरो रावरो नाह भवानी (स० ५) छाटो खरो रावरो हो। (स० ७५) 'राम' रावरो मुमाउ' (स० २५१)। यह पूर्व-पश्चिम का मिश्रण हिंदी की आंतरिक प्रकृति है मध्यकाल में भी जोर आधुनिक काळ में भी (शिष्ट जोर परिनिष्ठित भाषा का केन्द्र मले ही पश्चिम रहा हो) हिंदी काव्य-भाषा का इतिहास इसका स्पष्ट साक्ष्य प्रस्तुत करता है। जोर फिर तुलसी तो अपनी 'यापक' सम-वय-दृष्टि के लिए प्रसिद्ध ही हैं जो उनके भाषिक प्रयोग के क्षेत्र में भी द्रष्टव्य है।

८९ रावरो जिस मिश्रित रूप कुछ जोर भी मिल जाना है। त्रियारूप छाड़िहो (स० २६७) इसी प्रकार का उदाहरण है, जहाँ जबो का छाड़य जोर ब्रज के छाड़िहो से बड़े कुशल रूप में मिला दिया गया है।

९० अब हम संपूर्ण विनयपत्रिका में से चने हुए कुछ प्रतिनिधि व्याकरणिक रूपा का उल्लेख करना चाहेंगे जो प्रायः ब्रजभाषा के हैं। कोष्ठका में दिए हुए एक पद सख्या के द्योतक हैं।

९१ सत्ता-रूप—मरोमो (७५) सरो (८७) चारो (१०२) खेरा (१४३) आसरो (२६१)। अनेक पद तो आकारात अत्यानप्राप्ति में बने हैं—सुनु मन भूँ सिखावन मरा (८७) सुनुहु राम रघुजीर गुमाइ मन जनीतिरत मरा (१४३) 'नाहिंन जावत आन मरोसो (१७२) जाति।

यहाँ स्मरणीय है कि मामा-वत ब्रजभाषा में जोकारात या जोकारात रूपा की तुलना में अकारात रूप कम नहीं होते—विनयपत्रिका की भाषा भी इसका अपवाद नहीं है।

९२ सवनाम—

हा (५) में (२७९), मा (४) मेरा (७२)

तुम (१०२) तू (८४) तो (१९), त (८०) तुम्हारे (१०१) रावरो (२५१) ता (४) त (४)

कोउ (२१९), को (१६२) का (२२२)

९३ विनेयण—

बली रूप बडो (५) मलो (३२), नीको (३५) खरा (७२),

मलो (१०७), सचो (१६३), तिहारो (२६३)

९४ परसग—

कम-सप्रदान को (५), को (२५७), कहूँ (१६२), सा (६६)

ब्रत जघना माँ भरयाँ गयोऊँ, हूती गामर माय हेमनी र (पद १७३)

१०३ इस प्रसंग में अंतर्वर्ती भाषा का आधुनिकराज्य भाषाओं और उनकी पारस्परिक स्थिति में संबंध में विद्यमान नैतिक अनायास स्मरण हो आता है। विद्यमान नैतिक है—'जिस प्रकार पंजाबी उत्तर-पश्चिम में मध्य देश की प्रसारित भाषा का प्रतिनिधित्व करता है उसी प्रकार राजस्थानी उत्तर-दक्षिण-पश्चिम में प्रसारित भाषा का प्रतिनिधित्व करती है। इस अंतिम प्रसार पाप में मध्यदेश की भाषा राजस्थानी क्षेत्र से होना हुई गुजरात के समुद्र तट तक पहुँच गई है। यहाँ यह गुजराती का रूप धारण कर लेती है। (भाषा सर्वेक्षण ११ पृ० ३१६) मीरासाई की वाक्यभाषा में उपर्युक्त विविध आधार माना विद्यमान है इस भाषावैज्ञानिक परीक्षण का व्यावहारिक रूप में समुचित करता है और प्रक्रमभाषा राजस्थानी-पंजाबी-गुजराती की तारीखें एकता का प्रदर्शित करते हैं। प्रत्येक से डारिया तक गंगे वाली राज्य मंडल की यात्रा में जब इन भाषाओं का परस्पर मिलन हुआ। सब भारी की वाक्य-यात्रा इसी में समानांतर है। यहाँ यह स्मरणाय है कि मीरा ने अपने गूर के गुरे पद इन अलग-अलग यात्री रूपों में नहीं लिखे हैं बल्कि अधिकतर उनका आधार भाषा में इन पद भाषिक तत्त्वों का मिश्रण हो गया है प्रधानतया ब्रज और राजस्थानी की है।

१०४ मीरा की वाक्यभाषा में सज्जनात्मक क्षमता अपेक्षया कम है। गूर या कुत्ता जसा भाषा का कुशल प्रयोग नहीं दिखाई देता। यहाँ लावनाता की तरह सीपी अविश्वसित पर चल है लाभनिक प्रयोग बीच-बाँच में जहाँ तहाँ चल मित्र जाँ। नारी हान के कारण मीरा की क्षमता और विरह-भावना कुछ अपने आप से प्रामाणिक उगती है, उनके पदा का भाषिक ठोठ उतना सक्त नहीं है। उदाहरण के लिए 'गुरुपीठ जस सीधे बगन द्रष्टव्य है—

दादुर मोर पपीहा बोल कायक सबद सुणाव

धमर घटा ऊलर हाइ जाई दाभिन दमक डराव (७४)

अथवा

(इक) कारो अधियारी बिजली चमक विरहिणी अति डरपाये रे

(इक) गाज बाज पवन मधुरिया, मेहा अति झट लाये रे (८१)

यहाँ मध्य परपरित बगन है भाषिक प्रयोग से कोई विनिष्ट अक्षमता उत्पन्न नहीं होती। लोकगीतों की तरह 'दादुर मोर पपीहा बोल' वाली पंक्ति तो इसी रूप में कई पदों में आती है प्र० पद स० (७४, ८१, ९२, १४५, १४७)।

प्रसंग में यह उल्लेखनीय है कि यद्यपि विनयपत्रिका में, जसा संकेत किया जा चुका है ठेठ शब्दावली कम प्रयुक्त हुई है, फिर भी कहीं-कहीं अवधी के ठेठ शब्द-प्रयोग मिल जाते हैं। उदाहरणार्थ 'जूड़े' (२४९) अवधी भोजपुरी का शब्द है जो प्रसन्न के अर्थ में प्रयुक्त होता है। इससे प्रकट होता है कि विनयपत्रिका की तत्सम शब्दावली प्रधान भाषा में जहां ठेठ शब्द मिलता है, वहां वह व्यावहारिक ढांचे के अनुरूप ब्रज का न होकर अवधी का हो सकता है।

१०१ समग्ररूप में विनयपत्रिका की भाषा का विश्लेषण से प्रकट होता है कि तुलसी की इस रचना में प्रयुक्त ब्रजभाषा का रूप ठेठ और परिनिष्ठित नहीं है। विनयपत्रिका में जिन ओ रूपों का आधिक्य है वे आज की बोली में केन्द्रीय ब्रज के न होकर पूर्वी ब्रज या कन्नौजी में पाए जाते हैं। तुलसी के समय में भी स्थिति इससे भिन्न नहीं होगी। मूर से तुलना में यह स्थिति और स्पष्ट होती है। मूर की ब्रजभाषा ओ रूप प्रधान है और हम बाह्य साक्ष्य से भी जानते हैं कि वह मथुरा की केन्द्रीय ब्रज पर आधारित है। तुलसी की ब्रज भाषा का आधार पूर्वी ब्रज बुंदेलो-कन्नौजी क्षेत्र का बोली रूप जान पड़ता है जो अपेक्षया अवधी के कुछ निकट की स्थिति है जिस (अवधी) के आधार पर कवि ने अपने विशाल प्रबंध रामचरितमानस की रचना की है। बालिया के इन आधारों में भिन्नता हान पर भी उन पर निर्मित तुलसी की काव्यभाषा के स्वरूप में एकात्मता है, इसका विवेचन पहले किया जा चुका है।

मीराबाई

१०२ कन्नौर की ही तरह मीराबाई की काव्यभाषा के आधार में कई बाला रूप मिश्रित हैं। मीराबाई की पदावली की भूमिका (५०-६५) में पराशर चतुर्वेदी ने लिखा है कि मीरा में चार भाषा-स्तरों का प्रयोग है—

१ राजस्थानी—

ये तो पलक उधाड़ो दीनानाथ मैं हाजिर नाजिर कब की खड़ी
साजनिया दुसमण हाथ बठायी, सब ने लगू कड़ी (पद ११८)

२ ब्रजभाषा—

यहि विधि भक्ति कैसे होय

मन की भल हिय ते न छूटी, दियो तिलक सिर घोय (पद १५८)

३ पंजाबी—

हो काना किन मूखी जुत्फा कारिया (पद १६२)

४ गुजराती—

प्रेमनी प्रमनी प्रेमनी रे मन लागी कटारी प्रमनी

मधुर (२) माँवरो (१४), प्यारो (१४), साचो (१४), पुराणी (२०) प्यारो (४६) घणा (९९), उचाट (९९), वावरो (९९), रँगोली (१४५) जरजर (१६६), बठण (१९२) कछु (१९२)

ऊपर वर्णित सवा ग गवली के अनुरूप विगणन रूप भी विशेष सन्धों में सत्सम या सद्भव होत हैं।

१०९ परसग—हम को (४६) रामू (१२३) बाहि रियाऊँ (२०) सब ने लू (११८)

सोता रूपाँ सू (२४)

प्रेम भगति को पडा (४६) गिरधर क घर (२०) उण की प्रीत (२०) हरि रे चरण (१) गग रो सागर (१२९)।

कबरी ठाडी (१४) लगन ब पीर (१९२) रागी बटारी प्रम न (१७३) जोत मे जोत (४६)।

परसगों में लडी बोरी (न कम क लिए) राजस्थानी (२०) ब्रज (२०) गुजराती (२०) जीर पजाबी (दो) सभी के रूप द्रष्टव्य हैं। सवध कारक के परसगों (की दो, री -नी) में यह विविध विगणन रूप संदृष्ट जा सकत हैं।

सद्विलिखित परसगें अथवा विभक्तियों के रूप यत्र तत्र मिल जात हैं—नख-सिलाँ (कम १) बालिया (कम १) माध्या (अधिकरण ५) कुजा (अधिकरण २१)।

क्रिया

११० सहस्रक क्रिया—हो (४६) छो (१२९) छ (१४५)।

१११ मूल क्रिया—गरस (१) परस्या (१) करस्या (१) भेटया (१) नाव्या (१) धारया (१) विराज्या (२) बजावा (२) पडा (१४) चढी (१४) ठाडा (१४) निहारा (१४) बिकाणी (१४) जाऊँ (२०) पड (२०) गम (२०) गलू (२०) रियाऊँ (२०) पहिगार (२०) पहिहँ (२०) ने (२०) छाऊँ (२०) बठाव (२०) बचे (२०) जा (४६) घणाऊँ (४६) मइ (४६) बढै (४६) गम्या (१०५) जानई (१०५) निमाज्यो (१२९) चमक (१४५) वाजा (१६६), लागी (१९२) जावै (१९२), दीस (१९२) कहँ (१९२)।

११२ सयुक्त क्रिया—उठि जाऊ (२०) उठि जाऊँ (२०) बिक जाऊँ (२०) बता जा (४६) उगा जा (४६) रर रही (१४५) हर लोन्हा (१६६)

११३ वृद्धत—हरण (१) करण (१) घर (२) रीझ (२) दगव (२०) जायाँ (१०) गुण (१०५) तलफि (१०५) जळ (१०५)।

वर्णन का ढंग और कहीं-कहीं हल्का अप्रस्तुत विधान कृष्ण-काव्य के प्रसिद्ध रचयिता मूर का अनुकरण करता है पर वहाँ भी अपरवाही अधिक है। इसीलिए कुछ पद विधान में मूर जैसे लग सकते हैं पर उनमें बसा निखार नहीं। कुल मिला कर मीरा के काव्य में व्यक्तिगत तन्मयता का विस्तार अधिक है बहिता का दक्ष संप्रेषण कम।

१०५ मीरा की काव्यभाषा में मिलने वाले प्रमुख व्याकरणिक रूप इस प्रकार हैं। कोष्ठक में अक्ष-संख्या परगुराम चतुर्वेदी के संस्करण के अनुसार है।

१०६ सज्ञा—मण (१) हरि (१) चरण (१) कँवल (१) जगत (१), ज्वाला (१) पदवी (१) ब्रह्माड (१), नखसिखा (१), कालिया (१) प्रणाम (२) मार (२), मुगट (२), माथ्या (२) जलकी (२), अधर (२), बगी (२), छब (२) जेणों (१४) चित्त (१४) मूरत (१४) हिवडा (१४), अणी (१४), पथ (१४) हाथ (१४) लाग (१४) रूप (२०) रण (२०) प्रीत (२०) कुर्जा (२१), पडा (४६) गल (४६) चोदण (४६), भस्म (४६) अग (४६) जोत (४६) कपाट (९९) जेह (१०५), घुण (१०५) कुणवो (१०५) गंह (१०५), पाणी (१०५), पीर (१०५), मीण (१०५) बीपक (१०५) जीगुण (१२९) बेडा (१२९) साँवलिया (१४५), गणगीर (१४५), विजली (१४५), मध (१४५) चरणों (१४५), मुरलिया (१६६), जमणा (१६६) तीर (१६६) कमरया (१६६) नीर (१६६) घाव (१९२), रोम (१९२)

सज्ञा शब्दवाली में मूर और तुलसी की तरह तत्त्वों का एक बड़ा अंश है विशेषतः ऋण की गोमा या महिमा वाले पदों में।

१०७ सधनाम—

मै (२०) म्हा (१२९) हम (४६) म्हारी (२), अपने (१४) अपने (४६)।

मरी (२०)

यें (१) थारा (१०५) थारी (९९) थारी (१२९) तरी (४६)

वा (२०) सो (२०) उण (२०)

या (२), इण (१)

जा (२०)

कोइ (१९२)

१०८ विशेषण—

सुभग (१), सीतल (१), कोमल (१), अटल (१), अगम (१), कारी (२)

म दासन पर बाधा, पर वस्तुतः मौलिक और गुणात्मक अंतर होता है। दुष्टांत पहले वही गई बात का स्पष्टीकरण का साधन होता है पर शिव म उम का विधान बात में अभेद रहता है। शिव दुष्टांत की तरह साधन न होकर, साधन और माध्यम स्वयं ही है। उदाहरण के लिए इस गढ़ का —

जो रहोम मन होय है, मनसा बहूँ किन जाहि।

जल में ज्यों छाया परो, काया भीजति नाहि॥ (९)

यहाँ दूसरा पंक्ति में जो पयवेक्षण है उमम विग्रहना के लिए बच्चा माना तो है पर वस्तुतः वह दुष्टांत का रूप में प्रयुक्त हुआ है। इसीलिए वह जय के स्पष्टीकरण का माध्यम है, स्वयं अभि-माधात्कार का रूप नहीं। और इसीलिए उसका विधान जगद्वार का है जो जगत् चमकता है। शिव हान पर वह भाषा की सामान्य प्रक्रिया में पयवर्धित हो जाता।

११८ उद्बुधवित्त में भी भाषा का सीधा रूप प्रयुक्त होता है। पर वहाँ व्यंजना शिव का महार भंगे विवक्षित न होता हो हल्क मुहाविरा के माध्यम से विवक्षित होती है। सूक्ति काव्य की सफरता शिव का पयवेक्षण का नये-तुले गढ़ा में समेट गेन में है। भाषा का इससे दश प्रयोग वहाँ अपेक्षित नहीं। वहाँ तो नीति वचन सीधे ही कह दिया गया है उसे व्यंजित करने की जरूरत नहीं केवल दुष्टांत में संपुष्ट करना पर्याप्त है। उस दृष्टि से उद्बुधवित्त में भाषा का सीधा प्रयोग सूक्तिकाव्य का भाषा प्रयोग से अलग है। एक दृष्टि में सूक्तिकाव्य में काव्यभाषा की बहुत सीमित क्षमता ही अपेक्षित है। वहाँ महत्त्व पयवेक्षण का है और उसे नीति वचन का रूप में वर्धित करने का है। सूक्ति-काव्य की सरलता मानव जीवन के सीधे पर पन पयवेक्षण में सहायता देती है। जीवन के विविध घण्टों-दो की स्थितियों को रहोम ने कम किया है। इसीलिए उनकी सूक्ति वाली सीधा भाषिक विधान और नीति सिद्धांत का काव्य परस्पर बहुत अनुकूल है। रहोम की ही गढ़ावली में उनके दाहों में सुई की विनम्रता है तरवारि की आश्रयकता नहीं—

रहिमन देखि बडेँ को, लघु न दाजिय डारि।

जहा काम आव सुई, कहा कर तरवारि॥ (१६)

कुल मिलाकर रहोम के कृतिस्व में—नीति के दोहों और शृंगार के बरवें दोनों में—पयवेक्षण का सरल यद्यपि पना रूप है पर अनुभव की सहिष्णुता और जटिलता नहीं है जिसका चित्रण कवि के लिए अभीष्ट भी न था।

११९ यहाँ रहोम की काव्यभाषा में प्रयुक्त व्यावहारिक रूपा का एक सज्जित और प्रतिनिधि सूची दी जा रही है। पहले दोहों में मिलने वाले व्रजभाषा

११४ अव्यय—कब (१४) तो (२०), तब (२०), हो (२०), ज्यू (२०), त्यू (२०), ई (२०), विण (२०), न (२०), जणाँ (२०), तित (२०), तो (२०) बार बार (२०), मत (४६), ण (९९), णा (९९) आज (१४५), निकटि (१९२), बाहरि (१९२) नहि (१९२), ऊपर (१९२)।

रहीम

११५ रहीम की काव्यभाषा का अध्ययन कई बारणा से अपन म बड़ा रोचक और महत्वपूर्ण है। रहीम ने अपने काव्य म तीन काव्यभाषाओं का स्वतंत्र प्रयोग किया है—हिन्दी सस्कृत फारसी। यहाँ स्पष्ट ही हमारा सबब उनके हिन्दी काव्यभाषा प्रयोग से है। हिन्दी काव्यभाषा के तीनों महत्वपूर्ण आधारों—ब्रजभाषा अवधी, लखौबोली—का रहीम उपयोग करते हैं। उनके कृतित्व का प्रधान और प्रसिद्ध अंग—दोहे ब्रजभाषा म है, बरब अवधी म लिखे गए हैं, और मदनमोहन लखौबोली म है। इस दृष्टि से अंग्रेजों के कवियों की तुलना म रहीम अधिक हिन्दी कवि हैं। काव्यभाषा वं सदम म उनका व्यक्तित्व अपनी विनम्रता और विविध म विक्षेप आकर्षक है। यहाँ यह स्पष्ट कर देना उचित होगा कि रहीम की उपयुक्त रचनाओं का पाठ अभी निर्विवाद रूप से स्थिर नहीं हो सका है।

११६ हिन्दी काव्यभाषा वं आधारों म से बरब के लिए अवधी चुन कर कवि ने काव्यभाषा और छंद की अंत प्रकृति के सामंजस्य को खूब बारीकी से समझा है। बरब हिन्दी का छोटा छंद है, और उसके विधान म कई स्थलों पर मानिक दृष्टि से लघु-गुरु का भ्रम बहुत अनुकूल पड़ता है। विशेषतः पहले और तीसरे चरण वं अंत में। इधर अवधी म सत्ता क तान रूपा—लघ, दीघ दीघतर (घाडा घुडवा घुडौना) म से दीघ रूप (घुडवा) अधिक प्रचलित है। रहीम के बरब नायिका भेद का ध्वन्यात्मक कामलता और सरसता बढ़ाने म 'धनिकवा', 'उरोजवा करेजवा डगरिया और निरउजवा जस 'दीघ प्रयाग का गुणात्मक योगदान है। इन दोष सत्ता रूपा के न होने के कारण ही ब्रजभाषा में बरब छंद का निखार संभव नहीं हो पाता। रहीम ने अपनी हिन्दी काव्यभाषा के विविध आधारों म विवेक करते समय इस बात का पूरा ध्यान रखा है।

११७ रहीम का काव्य मुख्यतः सूक्ति-काव्य है। इस सदम म उन की काव्यभाषा के विवेचन का एक अंग महत्वपूर्ण पक्ष उभरता है। सूक्ति-काव्य में भाषा का सीधा और 'उपकरणात्मक प्रयोग होता है, सजनात्मक प्रयोग उतना नहीं। नाति के प्रायः सभी दोहा म दूसरी पंक्ति दृष्टांत के तौर पर आती है। जसा आरंभ म ही विवेचन किया गया, दृष्टांत और विव म उपर

१२५ विशेषण

पर (२) सब (६), मलो (१०) ऐस (२०), बावन (२७), टेढी (३७),
वापुरी (४५), बाढ़ि (५०) बडे (५०) डे (५०), निज (५१), बडरी
(५१) वारे (७०) उजियारा (७०) बडो (१०२) तातो
(२३९)।

१२६ अवधी रूप निरलजवा (७८)

१२७ परसग खीरा ने बीन (२०६)

देति यडेन को (१६), हमहि न रुचै (१६) आकाग लौं (६४),
घातै हाथी हहरि के (५०) उवन चद्र जिहि भाति सा (११) जाड गय
से काज (१९६)

उमडि चउ जल पार सैं (१०)

सोच नहा वित हानि को (६) सरवर के सम (२२) जमर बलि बिन
मूल की (२०)

बडे पेट के भरन मे (५०) दिवस अकासहि भाहि (७२) धूर धरत नित
शीश पर (३३)

परसगौं के समान प्रयुक्त होने वाले शब्द परकाज हित (२), तब ही
सा (१४), पा तर परे (१६२) हम तन डारत डेनुली (२०७)

क्रिया

१२८ सहायक क्रिया हो (१६५) है (५०) है (१५९) होय (६)
सै (२२४)

१२९ मूल क्रिया पियहि (२) कहि (२) सुचहि (२) भूलत (६)
आव (१६) कर (१६) कीजिये (२१-आदराधिक रूपा का बाहुल्य नीति
काव्य की प्रकृति के अनुकूल), भयो (२७) धरत (३३) बहु (३३) तरी
(३३), डूढत (३३) रिम (३६) डोन्त (३६) कर (४५) काढ़ि (५०)
दय (५०) देखि (५१) होत (५१) परे (५८), कहि (५८) बन
(६४) सरचे (६४) बाढे (२४) रची (१५४) कीजियो (२०६) गैवाया
(२३२)

१३० अवधी रूप लागेउ (१), बनवति (१२), मा (२०) नरसि
(२४) पवढहु (४१) मनवल्ड (४८), बीन (५०), करब (६५) तकव
(७९), जानिसि (८१)।

यहाँ अवधी के प्रसिद्ध मूलकालीन रूप इसि से बने, जोर भविष्यत्कालीन
रूप से बने विनोपत द्रष्टव्य हैं।

आधार रूप का विश्लेषण है और फिर तुलना के लिए बरब नायिका भेद से कुछ अवधी रूप प्रस्तुत हैं। दाहो और बरब की संख्या रामनरेश त्रिपाठी के सकलन 'रहीम' के आधार पर है।

१२० सत्ता

तख्तर (२) फल (२), सरवर (२) पान (२) सम्पत्ति (२) सुजान (२), बुरदिन (६) पहिचानि (६), सोच (६) चित (६), हानि (६) हित (६), काम (१६) अमरबेलि (२०) मूल (२०) प्रभु (२०), याचकता (२७) आंगुर (२७), गात (२७), घूर (३३), शींग (३३), रज (३३) बेर (३६), कद (३६) रम (३६) जग (३६) गरीब (४५) लोग (४५) मिताई (४५) पेट (५०) दुख (५०) हाथी (५०), दाँत (५०) गोत (५१), अँलियाँ (५१) आखिन (५१) बुरयल (५८) घूर (५८), जागि (५८) दाम (६४) जाकास (६४) नाम (६४) गति (७०) दीप (७०) अघेरो (७०) रिस (८३), गडही (१२१), गाँठ (१३२) नगारो (२३३)।

१२१ अवधी रूप—किनरिया (१) उरोजवा (२) करेजवा (३) कजरवा (५) दबतवा (११) गुलबवा (३०) अघरवा (३५) परिवरवा (४५), विरोधवा (५०), भिनुमार (५९) अपरधवा (७५) रहनिया (७८)।

१२२ यहाँ रहीम ने परिवार विरोध और जपराय जसे तत्समा म भी-वा प्रत्यय लगा दिया है जिससे एक ओर अवधी का प्रामाणिक रूप बनता है, और दूसरी ओर बरब छंद की यति का सहायता मिलती है। बरब में प्रायः प्रत्येक पहले और तीसरे चरण में-वा वाले 'दीघ' रूप मिलते हैं।

१२३ सबनाम

मैं (१९७) मा (२३४) आप (२३८), अपने (२०७) आपने (३६), आपना (१२), हम (२०७), हम (२८१)

तू (१९७) तुम (२२४),

वे (३६), उन (३६), ता (२०), त (१३)

यह (२१५) या (५०) ये (१८४) जे (१३), जिहि (३३) जो (१७१)

जु (१८०), जा (२४०)

सा (३३)

को (२३८), कहा (१६), का (२०)

१२४ अवधी रूप—ओ (७९) नवन (३)

रीतिकालीन काव्यभाषा

१३७ भवितकाल की तुलना में रीतिकालीन कवियों का भाषा प्रयोग सजग है। वस्तुतः रीतिकालीन काव्य विशेषतः रोनिबद्ध काव्य में भाषा के प्रति दृष्टिकोण बदलता है। दरबारी वातावरण के ममानांतर भाषा अब कृत्रिम और अलंकरण प्रधान हो जाती है या बहना चाहिए छल-अलंकार प्रधान हो जाते हैं भाषा गौण हो जाती है। रीतिकाल के प्रवक्तक कदाच भी काव्यभाषा का रूप ऐसा ही है। काव्यभाषा के आधार रूप को लेकर भी केशवदास का रुख परिवर्तित होता है। भवितकालीन कवि कबीर जायसी और तुलसी भाषा का प्रयोग आंतरिक सतोष और उल्लास के साथ करते हैं—

ससकिरत है कूप जल नाला बहता नीर कबीर
आदि अत जसि कथा अहै। लिखि नाला चौपाई कहै जायसी
भालाबद्ध करि म सोई। मारे मन प्रयास जेहि होई तुलसी
परतु केशवदास के लिए प्रसिद्ध है कि वे 'भाषा में रचना करने के कारण लज्जित और कुठित थे—

भाला बालि ॥ जानहीं, जिन के कुल के दास।

नाला कधि भी मरमति, तहि कुरु के अवदास ॥

यह ठीक है कि रीतिपात्र के प्रवक्तक कवि की यह कुछ जाग के कवियों में प्रतिबिम्बित हुई और उनकी काव्यभाषा में महज प्रवाह है। पर अन्वरण का माह फिर भी बना रहा। धनआनन्द भयवा ठाकुर जस स्वच्छन्द कवियों में रीतिपात्रीन भाषा के जड़भूत हान हुए रूप के प्रति विद्रोह किया और काव्यभाषा की रच नात्मक उर्जा का फिर से उभूत करने का प्रयत्न किया। पर भाषा की यह भुक्ति व्यक्तिगत कवियों में ही सम्भव हो पाई रीतिपात्रीन काव्यभाषा का सामान्य रूप प्रमत्त अधिनाधिक स्थिर और गतस्थ होना गया।

१३८ रीतिपात्रीन भाषा के जड़ हान के पीछे एक कारण यह भी था कि जहाँ अन्ध युग में काव्यभाषा के कई आधार कवियों का विकल्प रूप में सुलभ थे—गढ़ाशास्त्र-ब्रजभाषा-अवधी—वहाँ रीतिपात्र में अन्ध राज्य भाषा का एक ही आधार प्रतिष्ठित हो गया—ब्रजभाषा। स्वभाषा के लिए और मूल के समर्थ में अन्ध निस्वार्थता के तर्क ब्रजभाषा के पुनर्जागरण का प्रयत्न

१३१ समुक्त काल खात हैं (२) प्रतिपालत है (२), ह्व जात (२७), होत है (५१), ठाढे हूजत (५८), नहत वं (२२४)

१३२ समुक्त क्रिया बढि जाय (१०), दीजिए डारि (१६), खोजत फिरिय (२०), गहि रहिय (२१), हहरि के (५०), जयत भागि (५८), मर चुके (१०१)

१३३ अवधो रूप उवगन लाग (२) ।

१३४ कूदत पर (६) चलिवो (१०), जांचिव (१५) दोल (१६), तजि (२०), गट (२७), मरन (५०) बढत (५०), बियरी (६४)

१३५ अव्यय नहि (२) न (२) नहा (६) इ (१३), जहाँ (१६) तु तो (१७) यिन (२०), पै (२२), हूँ (२७), नित (३३), कम (३६) जोग (४५), या (५१), ज्या (५१) जब (५८), तऊ (६४), मत (१३३) त्या (१९३), और (२०३) मति (२१९)

६ १३६ अवधो रूप जहँवाँ (७८), तहँवाँ (७८)

अवतत जाता । राज क सोगा ।

मूर्ति पारो । भारु भाग ॥

यही बात, भाग और 'भाग' व प्रभृति का ना छड़क भाषा व कारण बिना दिया गया है अर्थात् पूरे छं व ० गद्या म न ३ बिना है । फिर छोटे छं व परण हान व कारण उम गारा नट गया है और भाग को मय ममाण हो गई है । यान को प्रविश या भा बिगार और ओर का है । या छाग छं ता यान व शि बिगुन । अतएव है । गारव का रात्रगना का मयम दन छडा मयभा भाषा म अजिा ॥ होता । छं का गारवाय गान रानगग का गह बिगार रहा हा पर भाषा का मय म उनका कोई अधिहार नही जान पडा ।

१६२ 'य व रात्र म रवि का अभावपना उमर गला क घुनात्र स भा प्रवट होता है । 'रात्रवद्विवा म नलगम गारवनी व माय प्रविश गला व बिगार का एा बिगार और अमुग सभाग उत्तियज वरन है । तरजू नदी का यन है—

अति निपट कुटिल गति परपि अत्य ।

तउ दत्त गुड गति दुरत अत्य ।

बहु भापुन अब अरगति चलति ।

फल पतितन बहू ऊरय फलति ॥ (११२६)

अति कुटिल गति दत्त गुड जस तलगमा व साम चलति' या पत्रति जस बिगार रूप भाषा व स्वरूप का एवरण नही हान देत । ससूत अपभ्रंश और हिंदी भाषा य लीना स्तर जस एव साम मिला लिए गए हा । दत्तो है व लिए दत्त गला का प्रमाण तो किसी भा नियम से उचित नही ठहरता । इसी तरह 'तजो सब शार (४८) म तजो और शार' का चुनाव बमल है । तामु व उर (३३१) जस हीन-व्याकरण प्रमाण तो वगव म अनेक स्थला पर मिलत है ।

१६३ वही वही तत्सम गला के बाहुल्य से भाषा का रूप एवदम जसा भाविक हो गया है । तीसरे प्रकार म घनुषयन का बीरा देत हुए एक गारुन विरोधित छड जाता है—

भीता गामन व्याह उत्तन सभा सभार सभावना ।

तत्तत्वाय सनप्र व्यग्र मिबिलवासी जना शोभना ॥

राजा राज पुरोहितादि सुहृदा भत्री महामप्रदा ।

नाना देश समागता नृपगणा पुज्यतरा सचदा ॥ (३११३)

कितनी बार समझ हा सकती थी ? फलतः उत्तर रीतिकाल से ब्रजभाषा की गति का जो छोजना आरम्भ हुआ वह भारतेंदु काल तक आकर पूरा हो गया। आधुनिक काल में ब्रज ज्ञान के पूर्व ब्रजभाषा की ज्योति मानो रत्नाकर में आगिरी बार नमक उठी। एक लंबी और गौरवशाली यात्रा का बसा ही महिमाभय अंत।

१३० रीतिकाल में आकर कविया की भाषा के प्रति सजगता एक रूप में बढ़ती है तो आलाचक्का और अध्यताभा की सजगता दूसरे रूप में। यहाँ कविता अधिकांशतः धर्म से विलग होकर ऐहिक रूप में विवसित होती है। रीतिकालीन कवि के लिए धर्म और दंगल की प्रेरणा सायक नहीं रह गई और एक माने में वह अधिक मानवीय कविता का स्रष्टा है जिसे कभी-कभी 'गुद्ध कविता' का भी सनाया जाती है। स्वभावतः रचना प्रक्रिया के इस रूप में भाषिक क्षमता अधिक ध्यान आकृष्ट करती है। भाषा के स्तर पर रीतिकाल का कवि या तो पूरी तौर पर मफल होता है या फिर एक कलाबाज होकर रह जाता है। मध्यम स्थिति की छूट उसका लिए शेष नहीं रहती। इस दृष्टि से रीतिकालीन काव्यभाषा की पहिचान और तात्त्विक तथा वैनी हो जाती है। धनमानन्द रीतिकालीन मनावृत्ति के श्रेष्ठतम अंग का प्रतिनिधित्व यह कह कर करत हैं—

मोहिं तो मरे बवित्त बनावत।

केगवदास

१४० वस्तुतः मध्यकालीन काव्य में केगवदास की स्थिति बहुत कुछ उनके पांडित्य और तज्जन्य आतक के कारण है। काव्य रचना के स्तर पर उनका सफल कृतित्व कम है। इसका प्रमाण उनकी काव्यभाषा का रूप है, जो व्याकरण और सजगतात्मक क्षमता दोनों दृष्टियों से अस्मयस्त और उलझा-गुलझा है। कवि की प्रसिद्ध कृति 'रामचंद्रिका' छंदों का एक अत्रायवधर है जहाँ छंद-प्रयोग भाषा में प्रवाह और जीवतता उत्पन्न नहीं करता बरन् उसे नष्ट कर देता है। 'बहु छंद' की जो प्रतिज्ञा केगवदास ने की है (११२१) वह काव्य के लिए नहीं, कौतुक के लिए है। इन छंदों में काव्यभाषा ऐसे साचा में बस गई लाती है जिनसे कोई रूपाकार ग्रहण करके वह निकल नहीं पाती। मध्यकालीन काव्यभाषा के रूप में अब तब विवसित और निस्वरा हुआ ब्रजभाषा का रूप केशव की रचनाओं में तरह-तरह से विकृत हुआ है।

१४१ कवि ने 'रामचंद्रिका' में छंद-विविध्य के लिए जितना यत्न किया है भाषा की लय उतना ही उपक्षित हुई है। उच्चारण के लिए दूसरे प्रकार का पहला छंद लें—दण्डाय का महिमागात्री राजसना का वधन है—

१८५ 'रामचरित' के प्रथम पाँच प्रसंग के माधुर्य विवरण के आधार पर कवि की भाषा व प्रतिनिधि कृपा का उत्तम दृग् प्रचार दिया जा सकता है—छटा वा मन्म सान्ना भगवान्गीन व मन्करण के अनुसार ?—

१४६ सज्ञा

परवान (१११) मगनाहरण (१११) आदि (१११) रथा (१११), मृणालारि (१११) पर (१११) रन्तु (१११) उगागा (११२) मति (११२) गता (११२) जगन्नी (२१२१) बनिता (३१३६) अररजु (६१२), दीपत (६१३) रिक्त (६१३) रानान (६१३) मुख (६१३३) गुनितार्द्र (५११) बागु (२११८) ठिया (२१६०)

सज्ञा गद्या में शब्द व जोरदारता या जोरदारता कृपा का रसा विविध स्थिति नहीं है जग मूर या गुग्गी की वक्रभाषा में मिलता है। तत्त्व और तद्भव व प्रयुक्त कृपा या कवि न बहुत बार बिहिन वग्न प्रदान दिया है। तत्त्व या प्रदान वषन व प्रसगा में अधिक है। वषन स्थला पर तत्त्व गद्या वनी या अधिप्र प्रदान वस्तु मध्यकालीन काव्यभाषा की एक विशेषता यही या सक्ती है। पञ्चार का छाँडकर जिनम वषन व प्रसव कम है जायमा मूर गुग्गी जग प्रमुख वविमा में तत्त्व या वरिष्ठ सांस्कृतिक जीवन का गद्यावनी वस्तु प्रज्ञात या गामा वषन व प्रसगा में बहुतोयत से मिलती है। इनका एक कारण यह भी है कि 'लप या यमक' जैसे वदृभयवाची जलकारा का निर्वाह तत्त्व गद्यावनी में अकृता होता है क्योंकि परंपरा में तत्त्वमा के कई तरह के जय प्रयुक्त हात हैं। 'रामचरित' में नगर शब्दा के प्रसंग में उगाहरण के लिए यह दाहा आता है—

ति न नारा ति न नारा, प्रति पर हसर होत।

जलज हार गमित न जह, प्रगट पयोधर पीन (५११६)

इस दोहे के छोटे से जाकार में कम से कम छ वक्रवा का प्रयोग हुआ है। इस अलकार निर्वाह की सुविधा के लिए कवि ने यहाँ सभी सज्ञा शब्द तत्त्व रूप में रखे हैं।

१४७ सवनमि—

हो (६११२) मैं (२११९) मो (४१२०) हम (४१२२)

तू (१११४) तुम (४१२५) तुम्ह (४१२२) तोहि (६१२२)

आप (३१३३) आपुन (२११४) अपना (५१२०)

ता (१११७) तहि (११५) तिन (११७)

यह (४११६), ये (५१२०), यहि (१११)

यहा भाषा का रूप न संस्कृत है न हिंदी वरन् संस्कृत की पैरोटी जसा लगता है। इसके विपरीत तुलसीदास ने जहा रामचरितमानस या विनयपत्रिका में स्तोत्र या विनय के अंशों में संस्कृत शैली की प्रचुरता रखी है वहा अवधी या ब्रज के कुछ रूप डाल कर उह लय और शैली की दृष्टि से मलीनाति मिला दिया है।

१८४ लयहीनता के अतिरिक्त व्याकरण और शैलीगत दोष भी वैभव की भाषा में कम नहीं। वंश-परिचय के प्रसंग में कवि लिखता है—

उपज्यो तेहि कुल मन्मति शठ कवि वैभवदास । (११५)

यहा उपज्यो प्रयोग मनुष्यों के सदन में स्पष्ट ही चित्र है उपज्या प्राणहीन वस्तुओं के लिए जाता है, मनुष्यों के लिए नहीं। इसी तरह हरिजू 'हरि हैं' (११११) में आदरायक सत्ता (हरिज) और सामान्य क्रिया (हरिहैं) प्रयोगों का एक साथ रम्य न्याय मया है। अनावश्यक और निरर्थक विशेषणों का प्रयोग शैलीगत अक्षमता की पक्की पहिचान मानी जाती है। दारय के चारों पुत्रों का परिचय देते हुए विश्वामित्र कहते हैं—

नपमनि दशरथ नपति के, प्रकटे चारि कुमार ।

राम भरत लक्ष्मण ललित, जब अनुमन उदार ॥ (५१३०)

लक्ष्मण के साथ ललित और अनुमन के साथ उदार विशेषण की यहाँ उनकी चरित्रगत विगणता के साथ बड़ी समति नहीं बटती। केवल चरण और तुक के आग्रह से ये विगणन यहाँ पर हैं। स्पष्ट ही आचार्य केशवदास के मन में छंद के प्रति सम्मान है। भाषा के प्रति नहीं। भाषा का और बुरा रूप वहा दखने को मिलता है जहा वाक्य अधूर और निधिल हैं पर अत्कार निमान की कोणिका है—

केशव विश्वामित्र के, रोषमयी दुग जानि ।

सध्या सः तिहुँलोक के, किहिनि उपासी जानि ॥ (५१२७)

'दुग के लिए स्त्रीलिंगवाची रोषमयी विशेषण, तिहुँलोक' के अंग का भूत मया अलुप्त, और किहिनि उपासी का विचित्र प्रयोग—य सब मिल कर भाषा का व्याकरण और शैली दोनों ही स्तरों पर विकृत करत हैं। लय की चर्चा पहले हो चुकी है। यहा जोड़ा जा सकता है कि व्याकरण और शैली के दृष्टिपूर्ण होन पर परिचित भाषा के सदन में लय का कोई अर्थ नहीं रह जाता भाषा यदि अपरिचित होतो मलही व्याकरण और शैली से अप्रभावित रह कर लय का वाच हा सक्ता है। लय का सबध भाषा के प्रवाह में है और किसी भी प्रकार का भाषा सबधी त्रुटि प्रवाह को तुरत भग कर गती है।

१५९ इन दोनों सदमाँ का परीक्षण करते समय कई समस्याएँ सामने आती हैं। मध्यदेश की बोली का क्या अभिप्राय है? क्या 'मध्य' का बोली और हिंदगी यहाँ समानार्थक हैं जसा भाषा विज्ञान के एक आध शोधकर्ता ने सुनाया है। और फिर हिंदगी स्वयं कौन सी बोली है? इसके अतिरिक्त यह भी स्मरणीय है कि 'व्रजभाषा' शब्द का प्रयोग पुस्तक में कहीं नहीं मिलता यद्यपि अद्वयता की भाषा जसा हम देखेंगे निर्विवाद रूप से व्रजभाषा है। इतने से यह तो स्पष्ट हो जाता है कि जब कवि कहता है—मध्यदेश की बोली बोल। गमित क्या कहो हिय पाल। तो उसका अभिप्राय अद्वयता में प्रयुक्त व्रजभाषा से है जो उस समय समूचे मध्यदेश की वाच्यभाषा के रूप में प्रतिष्ठित था यह बात जल्ग है कि स्वतः अद्वयता में रचनाकार की अपना असामर्थ्य के कारण काव्यभाषा का सजनात्मक रूप न होकर बोलचाल का सामान्य रूप मिलता है। पर मध्यदेश की बोली का अथ व्रजभाषा मान लेने पर प्रश्न उठता है कि अगले महाम में आए हुए हिंदगी शब्द का क्या अर्थ है? वस्तुतः यहाँ हिंदगी का अभिप्राय खड़ीबोली से है जो मत्ता सूफिया और व्यापारियों के कारण अंतर्प्रान्तीय स्तर की भाषा बन चुकी थी जिसका स्पष्ट संकेत अगले दोहे में मिलता है—

पड़ो ही हिंदगी फारसी भाष्यवान बलवान।

मूलदास बीहोलिया बनिक चित्त के भेस।

मोदी हूँ कर मुसल के आये मालव देस॥

१६० हिंदगी अर्थात् अंतर्प्रान्तीय वर्णन की दशा भाषा और फारसी अपना स्तर की भाषा इन्हें साथ कर ही मूल्यवान् अपने क्षेत्र में दूर मानव दाय में वाणिज्य संबंधी निपटित था मर। तब यह भी प्रकट होता है कि व्रज साहित्य में अपने क्षेत्र की भाषा^३—उस भाषना क्या? जिन्हा और फारसी भाष्यन का भाषाण है और उनका अध्ययन विषय भाष्यता का छातर है। स्थापित भाषा अपना भाषा व्रज का वाक् नामकरण करता नहीं करता। जिन पूज्य व मूळ स्थान का अपने उपागमागत न तब प्रसार दिया^४—

माहो नरप गुप्त में मध्य देस मुन ठाँव।

देस नार रुद्रवापुर निरट बिहारी भाँव॥

(छं स० ८)

१६१ तब मध्य तब मुन ठाँव में गच्छता मध्य का मध्य भाषा व्रज बोली जाता था—और तब मध्य का भाषा भाषा तब मध्य अपना भाषा उता मुन^५—नरक का भाषा मध्य का दूसरा भाषा है

जो (४१०), जु (२१४), जे (३१९), जा (११४), जिन (२१८),
जिह (१३)
सो (२१९) सु (२१४)
कौन (१२) को (३१८), के (१२), का (१२), केहि (४१८)
कहा (४१८)

१४८ विशेषण—

पहिले (१११), विनेष (१११), सब (१११), कठिन (१११), कराल
(१११), अकाल (१११) दीह (१११) ऐसी (१२), उदार (१२),
प्रसिद्ध (१२) नई (१२), पूरण (१३), आन (१३) दुग (११६)
स्वच्छद (१२१), दूसरो (२१०) सिंगरे (३२८), तेरी (४१९),
मेर (४२३), जहन (५१९), नरे (५१९), सचो (५४२)

१४९ परसग—

दीह दुल को (१११), मृगराज राज-कुल-कमल कहें (२१८) तिन सो
यो कह्यो (१७) अवलोकित को (३२०) सूरन के मिलित कहें
(४१९) ना बलानी काहू ष गई (१२) मुखबास ते वासित हात
(३२०) चदन सी चद्रिका सा कीही (४१९)

जब ते बन माही (२१५) उठि आसन तें (३३४) आदि त काहू छुई
न (५२२)।

जब लौ न मुनौ (४२९)

और नाम की न काम (११०) कौन की (११), बास के वपुष (११)
पहिले परकाश मे (११)

परसग जसे प्रयोग—महें (१७), माह (२१३) माही (२१५) मध्य
(४१) भास (५३४)

सश्लिष्ट परसग—मणालनि ज्या तोरि डार (११) रूप देहि अणिमाहि
(१३) पितहि मुव ल्यावते (४१३) जिन हाथन हठि हरपि हनत (२१८)
क्रिया

१५० सहायक क्रिया है (२१०), हैं (१४), आहि (५) हुते (५४४)
हुती (३८)

१५१ मूल क्रिया सहहि (११), हरत (११) पठव (११) तार
(११) जोव (११), मई (१२), हारे (१२), वणें (१२), बतावें
(१३) देहि (१३), पाइयो (१४) उपज्यो (१५) लोन्हा (१६),
दीन्हो (१७), कहा (१७), पाऊं (१७), टरिहें (१११), मुनो

पस (ओढ़ने अथवा बिछाने के लिए प्रयुक्त मांटा गाढा छ० स० २५४),
पोत (बार छ० स० ५८२)।

१६४ पर अढ़कथा के आधार पर तत्कालीन भाषा का एक सामान्य रूप ही जाना-समझा जा सकता है, उमक भाष्यम में कोई ब्यौरवार विश्वासप्रद अध्ययन प्रस्तुत नहीं हो सकता। इसका मुख्य कारण यह है कि प्रस्तुत कृति केवल एक ही उपलब्ध पाहुलिपि के आधार पर संपादित हुई है और यह पाहुलिपि ग्रंथ के रचना-काल के प्रायः २०६ वर्ष बाद लिखा गई थी। 'अढ़कथा' का रचना-काल लेखक ने स्वतः बताया है १६९८ वि० (छ० स० ६५८), और 'प्रति के अनंम उसका लिपि काल स० १९०२ दिया हुआ है (मूमिवा-प० ६)। फिर सदह का केवल इतना ही कारण नहीं है। अढ़कथा में स्थान स्थान पर भाषा का काफी अजाचीन रूप मिलता है जो रचनाकाल और लिपि-काल के बीच दो शताब्दियों के अंतर का कारण स्वभाविक है। कृति के आरम्भ में इसमें एक दोहा आता है—

चले प्रयाग बनारसी रहे फतेपुर लोग।

पिता पुत्र दोऊ मिले आनद सौं विधि जोग ॥

(छ० स० १४४)

१६५ यहाँ भाषा का रूप आधुनिककालीन खड़ी बोली हिन्दी के निकट आ जाता है। वसं समूची रचना में यत्र-तत्र खड़ी बोली के प्रयोग मिश्रित हैं पर उसमें से सबके सब अजाचीन नहीं हैं। जागरा नगर में वाम का कारण लेखक अपनी ब्रजभाषा का बाव खड़ी बोली के शब्दों का सहज भाव से प्रयोग करे यह स्वभाविक है क्योंकि जागरा नगर उक्त जिनो से व्यापार का संबंध होना और मुगल साम्राज्य की राजधानी बने रहने का वजह से गिफ्ट वगैरह में खड़ी बोली का व्यवहार करता रहा है। पर आधुनिक खड़ी बोली में इसका अभाव स्पष्ट समझा जा सकता है।

१६६ भाषा की जमा भी रूप अढ़कथा में उपलब्ध है वह स्पष्ट ही ब्रज है। नीचे अढ़कथा में प्रयुक्त सत्ता रूपों में से परसगों और त्रियाआ के कुछ प्रतिनिधि रूप दिए जाते हैं जो ब्रजभाषा का है जिसका एक पुष्ट प्रमाण उनका औरारत होना है। रूपों का नाम दिए हुए एक छन्द-संख्या का सूचक है।

१६७ सत्ता रूप

विनी (६२) पाजरी (२८०) हियाँ (६२०) उदी (६६६)

१६८ विवेक

उतावनी (२२) च्यारी (२८) पाछनी (३८) अपनी (११९), मरी

और अन्तर्प्रान्तीय सचरण व वाम आती है^१ जत अद्वयता म उसका नामकरण मिलता है—हिंदगी ।

१६२ इन प्रकार मध्यदस की वाली का अर्थ यहा अद्वयता म ब्रजभाषा है जो कुछ क्षेत्रों की बाल्बाल की भाषा है और समूच प्रदेश का काव्यभाषा के रूप म स्थापित है पर जिसका नामकरण जमा नहीं हुआ है। दूसरी ओर हिंदगी है जो विनोद रूप म अन्तर्प्रान्तीय व्यापार और सचरण की भाषा है। इससे स्पष्ट होता है कि मध्यकाल म ब्रज और खड़ी वाली दोनों का प्रभुत्व मध्यदेश म एक अवधि के अन्तर्गत साथ-साथ चलता है। ब्रज राज राज की भाषा नहीं हो पाती, हिंदगी जो पहले अन्तर्प्रान्तीय सचरण की भाषा है आगे चलकर उर्दू के रूप म दरबार की भाषा बन जाती है। ब्रज काव्यभाषा के रूप म विकसित होती रहती है। इस तरह प्रस्तुत कृति म भाषापरक पहला सदस्य (छ० स० ७) ब्रजभाषा की ओर संकेत करता है और दूसरा (छ० स० १२) खड़ी वाली की ओर। और ये दोनों ही मध्यदेश की भाषाएँ हैं, यद्यपि उनके तत्कालीन प्रयोगस्तर म भिन्नता है। खड़ी वाली का प्रयोग साहित्य म भी होता है—पर उसकी विनोद स्थिति अन्तर्प्रान्तीय सचरण म है। ब्रजभाषा मुख्यतः काव्यभाषा के आधार रूप म प्रयुक्त होती है। तभी-ही ब्रज और खड़ीवाली का संपन्न रूप नौ काव्य भाषा के लिए आधार बनता दिखाई देता है।

१६३ अद्वयता म प्रयुक्त भाषा का रूप विविष्ट काव्यभाषा का नहीं है। लखन अपनी आत्मकथा को सामान्य बाल्बाल की भाषा म सुना रहा है ऐसी स्थल प्रायः नहीं हैं जहाँ भाषा का सजना मक प्रयोग हुआ हो। जादि से अतः तक गद्य का ही जन्म उदभव करके रह गया है। इस भाषा से हम तत्कालीन बाल्बाल का भाषा का रूप समझन म सुविधा हो सकती है। रचना की भाषा ब्रज है और लखन के जीवन के बहुत स महत्वपूर्ण क्षण आगरा नगर म काटिये गए मिलसिन्गे म बीत इसलिए प्रस्तुत कृति म तत्कालीन आगरा नगर के व्यापारी वर्ग की सामान्य बाली का कुछ आभास मिलता है। कुछ गद्य जो आगरा के क्षेत्र म विनोद रूप से व्यवहृत होते हैं अद्वयता म यन्त्र-तन्त्र प्रयुक्त हुए हैं जस

१ अन्तर्प्रान्तीय व्यापार और खड़ी बोली के संबंध का विस्तृत अध्ययन राम विलास गर्मा ने अपनी पुस्तक 'भाषा और समाज' (नयी दिल्ली १९६१) के 'जातीय भाषा का गठन और प्रसार' शीर्षक अध्याय में प्रस्तुत किया है। सतीश-सुकिमा के माध्यम से खड़ी बोली के प्रसार का अध्ययन गितिकठ मिश्र के शोध प्रबंध 'खड़ी बोली का अद्वयता' (वाराणसी १९५६) के प्रथम अध्याय में हुआ है।

जगह प्यो' रूप द्रष्टव्य है) और कुछ शब्दा म हल्-सं प्रत्यय ग्गा कर (मत-रोहै या 'सवाल्लु जस विशेषण) बिहारी ने इन शब्द रूपा को नया सस्कार दिया है। ध्वन्यात्मक और व्याकरणिक दोनों स्तरों पर कवि की यह भाषिक तराश रीतिकाशीन मनावति और मुगलकालीन कला की बारीक-पसदी के समानांतर चरती है। इस सदम में बिहारी का रीतिकालीन काव्यभाषा का प्रतिनिधि स्पष्टा कहा जा सकता है। क्षेत्रीय दृष्टि में हमका एक कारण यह भी है कि बिहारी ने कुछ बुदेली शब्द रूपा के साथ अपने काव्य में मधुरा-आमरा की औ रूप प्रधान केन्द्रीय ब्रजभाषा का ही प्रयोग किया है। भाषा और सन्धुति का अविविच्छिन्न सवध है। इसलिए यह स्वाभाविक ही है कि बिहारी के शृंगारवर्णना में ब्रज क्षेत्र की तत्कालीन संस्कृति का केन्द्रीय रूप प्रति-फलित हो। बिहारी की नायिका—क्षेत्रीय प्रेम से बाहर—अपनी मरजा, बोली बानी और चेष्टाओं में ठेठ ब्रज को धुवती है। राधा-कृष्ण की भक्ति और शृंगार की जीवन्त परंपरा बिहारी के माधुर चतुर्वेदी संस्कार के साथ बड़े सहज भाव से मिल गई है जिसके फलस्वरूप उनके काव्य में एक और शब्द शास्त्राय अभिप्राय को शृंगार है और दूसरी ओर ब्रज की स्वच्छंद और रस-मय जीवन-पद्धति है। स्वच्छंद और उन्मुक्त जीवन पवित्र प्रेम और साथ ही उपपत्ति तथा आरज सतान के संकेता संयुक्त बिहारी की दुनिया और समाज उनकी भाषा में पूरी तरह से रचा गया है। काव्यभाषा के रूप में ब्रज की लंबी ऐतिहासिक परम्परा के बाव बिहारी की काव्यभाषा उनकी अपनी ही उक्ति का स्मरण कराती है—

अनियारे, दोरघ दुगनु कित्ती न तरनि समान।

बहु चितवनि औरै कछु, जिहि बस हात मुजान॥

प्रस्तुत अध्ययन में कविवर जगन्नाथदास रत्नाकर द्वारा संपादित 'बिहारी रत्नाकर' (नवीन संस्करण ३) का आधार बनाया गया है और उद्धृत दोहों की सध्या उसी के अनुसार दी गई है।

१७६ विगणना के प्रयोग में कवि की मतकता विगण रूप में ध्यान देने योग्य है। अनुभव के विगण्य की महां से मही पत्र के लिए विगणना का प्रयोग किया जाता है। पर विगण्य का हर मात्रा और परिमाण के लिए अलग-अलग विगणन मुगल है यह जरूरी नहीं है। तब कवि अपने चुन चुन विगणन का आवश्यकता के अनुरूप तराशता है। बिहारी ने 'आह प्रत्यय मनाजा में जाइ कर—और बनावना विगणना में भी—अग ३ विगणन बनाए है। 'ब्रज में गतर' विगणन का अर्थ है 'साधा मंडा हुआ'। अब कवि का 'ग विगणन

(१६०), नीकौ (२०७), बडौ (२५८), नयौ (३६९), विस (५६२), मीठौ (६३८)

१६९ सवनाम

ता (२) तिस (६), तिन (११२)

१७० परसग

कू (१९१), कौ (२२) ताइ (५)

सा (१८)

कौ (१५), की (६)

मैं (२०८), कने (३१), लौ (११)

सखिल्ल परसग द्वार (२१६), घोरहर (२३६)

१७१ सहायक क्रिया—हुतो (३२०) हुती (३३०)

१७२ क्रिया

कीन्यौ (२) भयौ (१७), दीनौ (२७), कीनौ (४१) गयौ (६६), मिल्यौ (५६) कह्यौ (५६) जग्यौ (अगीकार किया ६२) बठ्यौ (१२१), रह्यौ (१५६) मानै (२०१) भय (२०८) दीस (२५५) काठि (पूर्वकालिक कृत ५०३)

१७३ अटकथा में प्रयुक्त ब्रजभाषा के उस रूप के बीच-बीच में खड़ी वाली का प्रयोग आ जात है। इनकी स्थिति ब्रज और खड़ी बोली के संपर्क रूप में साधारणतः मानी जा सकता है। अथवा इनकी पृष्ठभूमि में रसिक का आगरा नगर के व्यापारिक वर्ग से संबद्ध होना भी दस्य जा सकता है जो खड़ी-वाली का प्रतिष्ठा और प्रसार का एक मुख्य माध्यम रहा है।

१७४ अटकथा में आए सदस्यों और उसके भाषिक विश्लेषण की सहायता से मध्यकाल में मध्यदश की भाषा संबंधी स्थिति पर प्रकाश पड़ता है। यह स्पष्ट दत्ता जा सकता है कि ब्रजभाषा उस समय मध्यदेश की प्रतिष्ठित काव्य-भाषा थी—“सीलिए बनारसीदास स्वयं ‘मध्यदेश की बोली बोल’ कह कर अपनी आत्मकथा की रचना बोलचाल की भाषा में करते हैं—और खड़ी वाली का महत्त्व मध्यदेश और उसके बाहर अंतर्प्रान्तीय व्यापार तथा सांस्कृतिक संचरण से जुड़ा हुआ था।

बिहारी

१७५ बिहारी की काव्यभाषा में रीतिकालीन अभिप्रायें अच्छी तरह देखा जा सकते हैं। गदा की तराश पर यहां विशेष बल है जिस दो रूपा में कवि ने बनाया है। कुछ शब्दों का ध्वन्यात्मक अनुकूलन करके (पिय का जगह-

शायरी या भाषिक विधान स्मरण आता है जहाँ 'हो' 'भी' या 'गाया' जन्म गन्ध समूचे अथ म गुणात्मक अंतर उपस्थित कर दत्त हैं। हिन्दी कविता में रातिपुगान काव्य से इन छोट और जटिल अव्यय गणों की सूचनात्मक पहचान उत्तरांतर बढ़ी है। बिहारों की काव्यभाषा में ये अव्यय यज्ञ की समीकरण प्रिय प्रकृति के कारण बहुत बार सजा गन्ध रूप में सन्निष्ट रहते हैं। और म-ए (हो), 'छाँहो' म-ओ (भी) न-अन् इन दोषों द्वारा का वरन पूरे के पूरे वाक्य के अर्थ का रूपांतरित कर न्त है। इसी प्रकार से ई और ऊ के प्रयोग हैं। कुछ व्यावहारिक उदाहरणों में ये प्रयोग और स्पष्ट हान —

और—(ऐ=हो)

राति रमी रति बेति करि और प्रभा प्रभात (२३)

वह चितबनि और कछू, जिहि बस होत सुजान (५८८)

माउँ सुनत हों ह्व गयो तनु और, मनु और (५९९)

भी (भी)

दखि दुपहरी जेठ की छाहीं चाहति छाँह (५२)

झली बिलखि बुरि जात जल, लति जलजात लजात (५५)

बाकी अति अनलाहदी मुसकाहट दिनु नाहि (४६८)

(यहाँ स्मरणीय है कि इन दोनों अव्ययों में—जो यहाँ प्रत्यय की तरह प्रयुक्त हो रहे हैं—अद्विबत ए और आ ध्वनि का ही प्राधान्य है)

ऊ—(भी)

लनट बुसावत बिरह की कपट भरेऊ आइ (३३)

ई—(हो)

इन दुखिया अखियानु को सुखु सिरज्योई नाहि (६६३)

ही ह और भी जैसे सामान्य अव्यय रूपों की तुलना में उनके ये ध्वन्यात्मक रूपांतर (ए आ ऊ इ) प्रत्यय की तरह प्रयुक्त होकर अर्थ का और सघन बनाते हैं। इन दुखिया अखियानु को सुखु सिरज्योई नाहि में मानो विरहिणी की सारी वेदना और विवशता अव्यय प्रत्यय ई में सन्निहित हो गई है। दूसरी तरह का उदाहरण यह प्रसिद्ध दोहा है— नितप्रति पुन्योई रहे जानन-ओप उजास (७३) जहाँ भी अतिशयोक्ति का साथ ई अव्यय है। परवर्ती उद् शायरी में इन अव्ययों के अवधान प्रयोग की चर्चा पहले की गई है मालिक के काव्य से तुलना के लिए कुछ पंक्तियाँ उद्धृत हैं—

'बिदयो या भी गुजर ही जाती

क्यों तिरा राहुगुजर याद आया।

म निहित तीव्रता कम करने की जरूरत महसूस होती है। इसके लिए वह 'सतर' स रूप बनाता है 'सतरोहैं'—

सकुचि न रह्य, स्थाभ, सुनि ए सतरोहैं बन (७२)

नायिका के ऊपर स रोष-युक्त, पर जदर ही जदर प्रेम भाव से प्रेरित वचना के लिए 'सतरोहैं' प्रयाग बड़ा सटीक बैठता है। इसी स मिलत-जुलत जय रूप कवि ने बनाए हैं—ललचौहैं (१२) खिसोहैं (६५), रिसोह (६५) हसोही (१००), रुखौहैं (२१६), आदि। 'मवाद स सवादिलु' (१३२) और तल' स तिलोछे '(३१४) भी ऐसे ही प्रयोग हैं जो तत्कालीन जन-बोली से लिए गए भी हो सकते हैं और सादृश्य के आधार पर कवि द्वारा गढ़े हुए भी हो सकते हैं। बहरहाल इन विशेषणा म कवि की संप्रेषण प्रक्रिया का सही और जचूक रखन की रचना चिन्ता देखी जा सकती है जो भाषिक विधान का अभिन्न अंग है।

१७३ विशेषणों के अतिरिक्त जन-बोली म लिए गए—या गढ़े गए—जय अनेक सजा और अव्यय रूपों का विश्लेषण भी इस सदम म फलप्रद होगा। इन ठेठ प्रयाग स एक ओर कवि की अभिव्यक्ति पना होती है दूसरी ओर भाषा का रूप प्रामाणिक होता है। जनआएँ (बिना आए ३६) भटभेरा (गरीरा का भिड़ना—२१३) तरौस (तट के निकट का हिस्सा—२९२) खत (पाव २९८) जनख (शोध-खोज-३३२), कमनती (घनुष विद्या ३५६) ल्योनार (कुत्ता ८८०) मरूप (गहद ५२२) बहिनापुली (बहिन जसा सम्बन्ध भाव-६१६) इसी प्रकार क प्रयोग हैं। जनआएँ—जो आधुनिक काव्यभाषा की भगिमा के निकट पड़ता है तरौस जयवा कमनती जस रूप हल्के स उपसर्गों या प्रत्ययों के लगन म बन है और कवि की शब्द सबधी परख का अच्छा परिचय देत हैं। ब्रज की ठेठ गढ़ावली के प्रयोग का एक प्रमाण यह भी है कि बिहारी की काव्य भाषा म अद्धविवत ध्वनियों ऐं औं (सामान्यत ऐं औं के रूप म लिखी जाने वाली) का आधिक्य है जो ब्रजभाषा की अपनी विशिष्ट ध्वनियां कही जा सकती हैं। अनुनासिक स्वर ध्वनियाँ प्रकृत्या अद्धविवत हाता हैं और ब्रजभाषा म इनका प्रयोग अपक्षया अधिक है। बिहारी की ब्रजभाषा म भी इनका बाहुल्य परिलभित किया जा सकता है।

१७८ काव्यभाषा म मना सब्दों का महत्व निर्विवाद है पर जय तरह के गढ़ा के माध्यम स भी अभिव्यक्ति की बहुत-सी भगिमाएँ संभव होती है। छोट और निर्विकार से दोखन वाले अव्यय गान् पूर के पूर वाक्य म जय को कसे विवसित करत हैं यह बिहारी की काव्यभाषा म देखा जा सकता है। यहाँ उद्ग

है। दोह की लय को ठीक रखने के लिए या कही किसी विशेष शब्दावली पर ध्यान आकृष्ट करने के लिए अपेक्षया अधिक आत्मविश्वास के साथ वाक्य विन्यास को अस्त-व्यस्त किया गया है। लय की चिंता का उदाहरण इस दोह में देखा जा सकता है—

हे हिय रहति हई छई, नई जगति जग जोइ (५०२)

यहां व्याकरणिक त्रुटि में वाक्य रहना चाहिए था—हिय हई छई रहति है। पर कवि ने समुक्त क्रिया छई रहति है के तीनो तत्वा को बड़ी कुशलता से पलट कर अलग-अलग रख दिया है—हे हिय रहति हई छई जिससे लय ठीक हो गई है पर व्याकरणिक स्वल्पन का एहसास नहीं होना पाता। वाक्य विन्यास को दूसरे रूप में वहां छोड़ा गया है जहां कवि किसी शब्दावली की ओर ध्यान तोर से ध्यान दिलाना चाहता है, उदाहरणार्थ—

सखी गुलाल-मुठी झुठी झझकावत प्यो जाइ (५०३)

यहां प्यो झझकावत जाइ वाक्य का यह सही विन्यास भी हो सकता था, बिना त्रुटि के जिगाड़ हुए। पर झझकावत जाइ समुक्त क्रिया की मणिमा पर बल देने के लिए उस जान नूतन पर तोड़ दिया गया है। शब्दों की यह तरंग और वाक्य विन्यास के साथ यह स्वच्छन्दता जितना कवि के बल हुए आत्म विश्वास की छायाक है उतनी ही ब्रज की काव्यभाषा के रूप में विकसित हुई गता को भी सूचित करती है।

१८१ निहारो की काव्यभाषा के सीमित व्याकरणिक विशेषण के निष्पन्न में प्रसार प्रस्तुत किया जा सकता है—

१८२ सखा

सखी रूप हियो (२७) टीनी (१०१) सखी (१२६) हमी (१२६)
दियो (१३०) दमामी (१३१) गहनी (१९१) उगहनी (२७२) जयामी
(३२९) अघरी (२१७) निहारो (६००) पारो (६७०) समामी (१८)
नावती (५६६) मरामी (६८२)

१८३ बलहीन रूप नव (१) नागरि (१) तन (१) साइ (१)
नृनि (१) ग्याम (१) जंग (२) जायन (२) नपति (२) नृ (५) जाह
(३८) जन्मात (५) गुडा (१७) उदाहर (३) चाम (०१) पनाग
(५०५) मुरनि (१५२)

१८४ सवनम—

हो (८) मे (८६) मा (२७) न्य (१०७) मग (१)

रेखते के तुम्हीं उस्ताव नहीं हो, 'गालिब'
कहते हैं, अगले जमाने में कोई 'मीर' भी था।

सना और निया के साथ-साथ कविता के भाषिक विधान में उपसर्ग प्रत्यय या अव्यय जैसे सामान्य, छोटे और निरीह से लगने वाले प्रयागों का महत्व देना यह एक ऐसी प्रवृत्ति है जो रीतिकालीन काव्य और उर्दू गायत्री के भाषिक मिजाज का समान विगिष्ट तत्त्व है। वाक्य में सना और निया के प्रयान शब्दों का इन उपसर्ग प्रत्यय-अव्ययों की सहायता से परिभाषित-संशोधित करना इस रूप में कि ये उपसर्ग प्रत्यय-अव्यय अपना गुणात्मक महत्व विकसित कर लें आलोचना के मुहाविरे में 'तराश' कहलाएगा जो हिंदी क्षेत्र की उत्तरमध्यकालीन काव्यभाषा की एक खास भूमिमा देता है। रीतिकाल में ब्रजभाषा की तराश के लिए बिहारी ठीक ही विख्यात हैं।

१७९ बिहारी की काव्यभाषा का विवचन करते समय इस तथ्य का भी ध्यान में रखना होगा कि उन्होंने अपनी अभिव्यक्ति के लिए मुक्तक रूप में दाहा जैसे छोटे छंद को चुना है जो फिर उर्दू कविता के धर में तुलनीय है। गजल का संपूर्ण रूप स्वतंत्र अस्तित्व लिए हुए इन धारा में ही बनता है जो कथा वस्तु के स्तर पर एक दूसरे से संबद्ध होते हुए भी अपने भाषिक विधान में अलग-अलग हैं। मध्यकाल में दोहा और गेर का मुक्तक रूप तराशी परंपरा के काव्य से जुड़ा हुआ है। जिस भाषिक तराश का ऊपर उल्लेख किया गया उसकी रचनात्मक आवश्यकता बहुत कुछ मुक्तक गली के इन छोटे छंदों के चुनाव से भी संबद्ध है। उपसर्ग, प्रत्यय जयवा अव्यय जैसे छोटे शब्दों या शब्दांशों का महत्व इस सदन में अच्छी तरह ममता जा सकता है। इन शब्दों का छोटे से छोटे शब्दों का मही और पूरा साधक उपयोग करना था व सिर्फ चरण-पूर्ति के लिए इन अव्ययों का अपव्यय नहीं कर सकते थे। दाहा तो रीतिकाल के ही कविता और सवय की तुलना में बहुत छोटा छंद है। गायद इसीलिए बिहारी की भाषा जगह जगह समास शाली का आश्रय लेकर भी चरती है—

लौरि-यनिच भकुटी घनूषु वधिकु समर तजि कानि

हनतु तरुन-भग तिलक सर सुरफ भाल, भरि तनि (१०४)

सगति-दोष लक्ष सबनु, कहे ति साधे इन

कुटिल चक भ्रुव-संग भए कुटिल, चक-गति मन (३०३)

१८० दाहा की भूमिमा के साथ-साथ बिहारी ने वाक्य विन्यास पर भी ध्यान दिया है। कायात्मक स्वच्छंदता का उपयोग करते हुए बिहारी ने यथा वश्यक रूप में वाक्य क्रम को उल्टा-पुल्टा है। एमा प्रायः दो स्थितियां में हुआ

सदिलष्ट परसग (विभक्ति)

जा तन की झाड़ पर (१) लखि रीझिहो छबिहिं (८), गीये गीर्वाहि तारि
(३१) जारसी हिय लगाई वाम (३४) फारि निहार नैन (कृत म सलिलष्ट
परसग ५९०)

इन उदाहरणा स स्पष्ट है कि हिं प्रत्यय कम सप्रदान के अथ म प्रयुक्त
हुआ है तथा एं प्रत्यय वरण के लिए और अधिकरण के लिए।

१८८ क्रिया

सहायक क्रिया—पहायक क्रिया के स्वतन्त्र प्रयोग विरल है। वर्तमान काल
की अवधी सहायक क्रिया जाहि के कई प्रयोग मिलते हैं उदाहरणाव—अब

मुह जाहि न जाहि (५६)

सहायक क्रिया का यह रूप पूर्वी प्रभाव के रूप म देखा जा सकता है।

१८९ मूल क्रिया—हरो (१) होइ (१) कीन (२) दई (३) उपज्यो
(५) भोगव (५) निकमति (६) रीझी (८) रीझिहो (८) रहतु (१०)
भयो (१०) तज्यो (११) लम्यो (१९) जनायो (२९) रहिहं (३१),
छुवायो (३४) गार्इ (३६) बुझाइ (३७) बँध्यो (३८) करो (४७)
नेहुगे (६९) तजो (६९) दई (५१) जरति (५४) बहिहं (६०) अएरि
(८१) चलिए (८४) फूलति (८४) हरो (१०१) हारा (१०७) करो
(१०८) बूड (१२१) बसो (३०१) सँभारिहं (३२२) लगिहं (५८६)

जाने (६०१)

१९० समुक्त काल—सालति है (६) बने ही (२२) बरत है
(३२) बरतु है (५१) फिरत हो (६१) उठति है (११९) जानति

हो (६५९)

१९१ समुक्त क्रिया—बजि बज (३) मिल गई (७) बहि बीनो
(२८) गगन गी (२८) जनि ग्यो (२९) जाई क (३१) बडि रही
(५२) दुरि जात (५५) रहा बराहि (५६) गी रहे (६२) त जाति
(१०८) बजत जात (१११) घरि रह (१२६) बाहत फिरन हो (१२६)
मिलि गए (१२८) जानि गई (२००) परयो रहो (२६१) बरि रहा (२८६)
बजि जाइ (३३१) बरमन रहत (६४१) नटि जाइ (६७२) छुटिगो (६८५)
टिनि रह (५१६) लफि जाइ (५३२) गदयो (५३१) गिगारि गो (५५२)
हंसि दत (५६८) पसोजति जाति (५९६) बडि रह्यो (१९) बलि
जाहि (६१०) पा ग्यो (६१६) उपटति जाति (६९१) समुजि परना
(६९६) टुटि गो (६९८) पावो बरि (७०६)

तू (२५), तू (६९६) ता (२५), तुम (६८) तू (३७१) तुम्हार (३९),
तिहारो (११४)

जायु (४४), अपने (२)

वा (३३) वह (६०१) वे (६३१) उहि (६८१) माइ (१) ता (८१)

या (३४५), इह (६६) जा (१) जिहि (४१)

कौन (१३) कौनु (१८) को (६६) कोई (५३)

का (६३), कहा (४७) किहि (६२)

१८५ विनोपण

बली रूप—बडो (२) नीकी (१०५) खनो (१३२) मनी (१६८),
बाधो (१८१) प्यारो (२९६) नीचो (३२१) ऊँचो (३२१) डहडही
(३२९) नयो (३७०) मलो (३८१) मरने (३९६) चीकनो (३९७),
औयरी (६११), छत्रीलो (५३८) बुरी (५८४)

१८६ बलहीन रूप—हरित (१) प्रवीन (२) मनु (५) नीकी (११)
ललचौह (१२) लोन (२८) खते (२९) खिमोहैं (६५) रितीहैं (६५)
नाक (६७) सतराहैं (७२) हँमोहा (१००) बिय (१२२) डहडही (१२२),
सवान्ति (१३०) तिलोछे (३१६) मतर (६१२) तोर (१०१) चाव (५०५)।

विहारी की विनोपण गान की क्षमता के संग्रह में इस विवरण के कारण
में हा चर्चा की गई है।

१८७ परसग

मवन को चलिए (८४) महावर दन की (३५) पिय तिय साँ हमि
क कहाँ (४२)।

छल सो चलो छुवाइ के (१२) कहा लेटुग नेत्र प (६९)

दखत दई अपने हिय त, गल (१२२) हरिनी के ननानु त, हरि, नीके
ए नन (तुलनामूलक ६७)

पिय विहुरन की तुसहु दुख (१५), जा तन की साइ (१) अपन जग के
(२) मोँघे के डारें (७)

जुवति जोन्ह में मिलि गई (७) ता परवारी उरवसी (२५)

परसग की तरह प्रयुक्त शब्द

खुभी जिय माहि (६) डटि घूघट-पट साह (१२), उठति दिय लो नादि
(११६) बन-स्तन काँ निवगत (१६७) आसिन माँय अगोठि (२५०)
तो गगि भूय न जाति (०६) चले गली माहि जात (६७६)

१९६ भूपण की काव्यभाषा का आधार सामान्यतः ब्रजभाषा है। पर मुसलमानी दरबार का वातावरण देने के लिए वही-वही खड़ीबोली भी प्रयुक्त हुई है। मुसलमानी दरबार और लाव-लशकर से सबूत देने के कारण बहुत समय तक ब्रजभाषा की भाष्यता में खड़ीबोली को मुसलमानों की बोलचाल की भाषा माना जाता रहा। इसी दृष्टि से भूपण और गजेब और उसके सरदारों के प्रसंग में खड़ीबोली का वाक्यांश रखना प्रायः नहीं मिलते (भूपण पृ० ६६) कई स्थानों पर तो पूरा का पूरा छंद खड़ीबोली के आधार पर रचा गया है। उदाहरणार्थ छंद-संख्या १९१ उद्धृत है—

पक्ष हजारीनबाच खरा किया मैं उसका कुछ भेद न पाया
भूपण यों कहि और गजेब उजरीन सा बेहिस्ताब रिसाया
कम्पर की न कटारी आई इस नाम ने गोसललाना बचाया।
जोर सिबा करता अनरख्य भली भई हृष्य हृष्यार न जया ॥

इसी तरह का प्रसिद्ध छंद है— बचया न समुहाने बहलोल खा अयान भूपण बलाने दिल आन भरा बरजा (१६५)। खड़ीबोली आधार के ये छंद एक ओर मुसलमानी दरबार के वातावरण को भूत बनाते हैं और दूसरी ओर अपने लक्ष्य के कारण वीर भाव के ब्रजभाषा छंदों के बीच अटपटे भी नहीं लगते।

१९७ मुसलमानी दरबार के विविध प्रसंगों के कारण भूपण में अरबी फारसी शब्दों का प्रयोग तत्कालीन प्रचलित काव्यभाषा की तुलना में अधिक है। "न गब्दा का विवृत करने में भूपण ने माना समस्त मुगल दरबारी संस्धान है। "न गब्दा का विवृत करने में भूपण ने माना समस्त मुगल दरबारी संस्धान के प्रति अपनी अवमानना व्यक्त की है बहुत कुछ बस ही जम घामिन सत्तम में सत्तुत और फारसी के तमम गब्दा को वहीर विवृत करत है। अरबा फारसी दाला की नाइ भराइ छंद की आवश्यकता के लिए उतनी नहीं है जितनी कि इस तिग्मना भावना का व्यञ्जित करने के लिए है। या कुछ मित्र पर भूपण की काव्यभाषा गोलियाँ के सामान्य परिष्कार में जगमग उजड़ताय अपन गिा है गिवाजा के कम-अपन ही हो तगह। "म प्रमय में विजनाद प्रमा मिश्र व वान परिष्कृत नही है। (भूपण पृ० ६८)।

१९९ संज्ञा
वाक्य—वाक्य (१) गिा (६६) अचना (२६७) आनी (२८६)
तमामो (२९६) माता (-) पमाना (-)
२०० यस्तीन हव—वा (१) पर-वा (१) रगन (१) मना (११),

सरचना की दृष्टि से सम्युक्त क्रिया का सबसे लम्बा रूप दो मूल क्रिया और एक सहायक क्रिया के योग से बनता है—चाहत फिरत हो (१२६)

११२ नामधातु—होमति (५४) अधिकाति (११२) सतराइ (५०३), बतराति (५०४)

११३ कृदन्त—यतमानकालिक—मवत (२०)

भूतकालिक—ठाके (९) मरी (५८) फून्थी (५९७)

पूवकालिक—जानि क (२), व क (५८५)

क्रियायक समा—दन (३५) तेलन (४५) जरिबो (११०) दबो (२९५) लबै (३८६)

११४ अव्यय

विहारी की काव्यभाषा में पूव परम्परा से भिन्न रूप में अव्ययों के विविध प्रयोग की चर्चा पहले की जा चुकी है। यहाँ कुछ स्पष्ट उदाहरण दिए जा रहे हैं—

जोर (२३), मल (४५) कित (५७) जिन (६६) क्या (१०२) कत (१३७), नाहिन (बलायक निषेध ८८८) खर (६०१)।

भूषण

११५ भूषण के काव्य में रीतिकाल माना वीरगाथाकाव्य में संप्रति होता दिखाई देता है। उनकी काव्यभाषा में एक जोर-जलसारा का प्रयत्नपूर्वक नियोजन है और दूसरी ओर वीररस की व्यञ्जना के लिए द्वित्व व्यञ्जन (दुग दुग, उध्व उध्व समय समर्थ भम्भर खडग खग) मूढ-य ध्वनियाँ (मुडि व धमड जरि चडमड चावि करि) और सम्युक्त ध्वनियाँ का खोल कर प्रयुक्त करने की प्रवृत्ति (पाथ पारथ नुड कुख तीक्ष्ण तीखन रक्त रक्त प्रभा परभा) व्यापक रूप में मिलती है। सामान्यतः सम्युक्त ध्वनियाँ वीररस की व्यञ्जना के अमुकूल मानी जाती हैं पर तीखन या रक्त जैसे जानबूझ कर बिटुत किए गए प्रयोगों में कवि माना एक-एक ध्वनि पर अलग-अलग बल देकर समूचे भाव का अधिकाधिक चित्राप्रम बनाता हुआ जान पड़ता है। यहीलिए 'रक्त की तुलना में रक्त में खून खराब की व्यञ्जना अधिक है जोर तीक्ष्ण की अपेक्षा ताछन में तजी अधिक है। वीररस के सदृश में भूषण द्वारा अमृत-वनि' का प्रयोग इन परध्वन्यात्मक वस्तुओं का एक सदृष्ट रूप है। इस दृष्टि से भूषण में रीतिकालीन वस्तुओं का वीरत्व की व्यञ्जना के लिए प्रयोग अपने आप में निश्चय लगता है। प्रस्तुत अध्ययन का आधार-पाठ विश्वनाथप्रसाद मिश्र द्वारा संपादित भूषण है छंद सख्या शिवभूषण के अनुसार है।

२०५ क्रिया
महायक क्रिया—हैं (१९) ह (२०) हो (३९) हुत-है (२१), हुत (२२६),

हुत्यो (२८६)।

२०६ मूल क्रिया—विनाशो (१) गाय (१) भयो (५) जात्यो (१३)
निहारयो (२६) साने (६६) जायो (१३९) गहत (१३७) घरया (१४०),
ववेगा (खडीगोत्री) (१४९) गरजा (खडाया-१) (१४९) जाया (खडावागी)
(१४५) बबिहा (१६१) तुम गडीवागी रूप बचया दुरा कह (१६१), बल
(३००) दोम (३१६) जाइते (२३)।

२०७ समुक्त काल—हात ह (१९) उतरति है (१९) करत हा (७०)
मलति है (१०६) जावत है (१५१) पड़े है (१५१) विचरत है (१५९),
पठाई हुती (१९७), कटायो है (३०४), पटतु ह (३१०)

२०८ समुक्त क्रिया—ठाडि गयो (३९) जोति लई (११०) मूलि गयो
(१४२) परलि करि त हा (११८), छूटि गण (१६१) गहि बठा (१७९),
बोलि उठे (२८६) लूटि लए (२९६) करि आयो है (३०४)।

चार तत्वा नक स बन हुए समुक्त क्रिया के रूप मिलत है—परलि करि लत
हो (१५८)।

२०९ नामधातु—असीम (३१४)।

२१० कृदन्त—भूवकालिन—जानि क (१) जीति (२६) ले (५९)

क्रियावक सत्ता—जाचन (२) आनव (६२) जीवो (८१) वृन्निव (३०३)।

२११ अव्यय

मह (१) त (५९) विना (६१) काहे (७०) ही (८१) हू (१०२) किल
(११४) ऊ (१५६) प (१६३) जहा (१६६) एन (१७०) अगार (१८६) तहाँ
(१८६) बहा (२००) अह (२९६) कित (३००) जो (३०१) मति (३२१)।

भतिराम

२१२ लक्षण य बा का परपरा स पूरी तरह संबद्ध रहन पर भी भतिराम
का काव्य-वर्णित्य जितना प्रगल्भ है उतना ही संबन्धनशील भी। रीतिकालीन
मदम में भतिराम का काव्यभाषा अपनी मसाइ और जयसंपन्नता के लिए बार-बार
उल्लिखित होती है। भतिराम य बावनी की भूमिका में कृष्णविहारी मिश्र ने
लिखा है— इस भाषा के कवियों में जहाँ तक भाषा सामान्य का संबंध है वहाँ तक
कविवर भतिरामजी से बड़ बर अच्छी भाषा लिखन में कोई भी कवि समर्थ
नहीं हुआ है। इसका कहन में हम कुछ भी सकाच नहीं कि मूर मुल्सा, देव,
विहारी और पद्याकर जादि कोई भी कवि भाषा-मोक्ष में भतिराम का पीछे

गगन (१८), तरंग (१८), मिन्नार (८४) परमात (९२) कित्ति (९५) माहम (९८) परनाप (९८), ननन (१३७) दिल (१८१) नीति (१८८) वयरनि (१५६), जगारे (१७५) वितान (१९५) मति (२१६) जमरष (२३६) नास (२८७) जोउ (३००) कटक (३०४) जगत (३८३) जहान (३४३)।

२०१ सयनाम—

मैं (७०), मो (७०) मरा (खड़ीबोली रूप) (१६५) हम (१५८)
तू (१३५) त (१८२) तुम (१५८), ता (३९) तुम्ह (७०) तरा (४८)
तिहारो (२३८) रावरे (२४०)।
व (१८९) वा (३०१)
आपुनी (२४२)
जौ (३०४), जा (७) जे (९८), जिन (१५६)
सो (११) ता (१३) ते (९८) तिन (६)
य (६६) या (३०४)
फो (७४)
का (३९)

२०२ विशेषण बली रूप—बड़ी (६) ऊँची (५३) सुहानी (९२)
अकेली (१३५) नीकी (१३८) खरी (१६९) माँवरी (२१०) थूठी (२४८)
छाटी (२४९) सीरी (२४९) साची (३०५)

२०३ बर्णनात्मक रूप—अवध (१) अपार (१) सुम (१८) जमल (१८)
कामर (१८) सकल (२४) चारु (१८८) उदार (१७७) मुकुमार (१८९)
विकरार (१८९)

२०४ परसग—

न (२१८)
बौ (१०) सा (४०)
मौ (६५) त (८)
बौ (क रिण) (८६)
त (२५) त (मुन्नामूक) (२१)
क (१) का (१०) कौ (१०) क (१६)
मा (१), म (१६), माहि (७६)

सल्लिष्ट परसग (विभक्ति)—हिय (१) महिपहि (२) तुम्हान (२८)
हुनिय (१९) सरूपहि (१६७) किय- (त्रिधातु मत्त मसल्लिष्ट रूप) (१०५)।
परसग बी तरह प्रयुक्त गल्—रहि (२), लमि (२०) ली (१९)

का उल्लास है, पर त्रा पांड ही अतिवचन में अश्लीलता की छड़-मिट्टि में बदल सकता था। उल्लास और अश्लीलता का मूढम और महत्वपूर्ण अंतर भाषिक स्तर पर है।

२१४ बिब रचना के क्षेत्र में मतिराम ने कुछ प्रयोग बड़े मौलिक और ताज़गी लिए हुए हैं। वय सधि का वर्णन एक रीतिकालीन रूढ़ि कहा जा सकता है। इस रूढ़ि को मौलिक बिब में सन्निहित कर देना बड़ी भाषा-क्षमता की अपेक्षा रखता है। नातयीवना का उगाहरण मतिराम ने इस प्रकार दिया है—

कानन लों लागे, मुसकान प्रेम-पागे, लीने,
 लाज नरे लागे लोल लोचन-अनग ते,
 भाह धरि भुजनि डुलावति चलति मद,
 और ओष उलहत उरज उतग ते।
 मतिराम जोवन-पवन की झकोर आय,
 बड़ि क सरस रस तरल तरग ते,
 पानिप अमल की झलक झलकन लागी,
 काई-सो गई है सरिकाई बड़ि अर ते॥

साग रूपक पर आधारित होत हुए भी अपनी अंतिम पंक्ति में यह बिब इस तरह संपन्न होता है कि साग रूपक के व्यौरो पर ध्यान न जाकर सीधे वर्णन की अनेक प्रच्छन्न तह खल जाती है। प्रस्तुत कवित्त के अंतिम चरण में प्रयुक्त श्लेष और यमक भी भाषा प्रयोग में उभरते नहीं, बरन समूचे बिब में समरम हो गए हैं। रीतिकालीन अलंकरण को अतिरुमित कर जाने में मतिराम का यह बिब की प्रभावशालिता अच्छी तरह देखी जा सकती है।

२१५ इसी प्रकार मतिराम की बिब रचना कहीं-कहीं उस स्तर का स्पर्श करती है जहाँ वर्णन का प्रयोग बिब की तरह है जो आधुनिक युग में नहीं कविता का एक विशिष्ट भाषा सिद्धि मानी जाती है। मतिराम ने प्रसिद्ध सवय का परिचय इसी प्रक्रिया में समझा जा सकता है—

ह्व बनमाल दिए लगिए अब ह्व मुरली अधर रस लीज।

वर्णन की दृष्टि से बनमाल का हृदय से और मुरली का अधर रस लगा रहना यथाय क्रियाएँ हैं किंतु चूँकि वे बीच से प्रणय प्रसंग का एक जकुठ पर मूढम बिब बिबसित होता है। अनुभव की तन्मयता में यथा ध्यान हो नहीं रह जाता कि यह परकाया का उदाहरण है। यद्यपि सवय के बाल वाला दाहा तो सवदना के स्तर पर बड़ा जटपटा लगता है—

नहा छोड़ पात हैं।" (पृ० ७४) इसके पूर्व भूमिका लेखक ने कविता की भाषा के संबंध में अपना सामान्य मत व्यक्त इस प्रकार प्रकट किया है— 'कविता की भाषा में लचकालापन, सामंजस्यपूर्ण भाषा प्रवाह एवं अल्पाकार प्रस्फुटन की आवश्यकता होगी चाहिए।' (पृ० २१) प्रायः चालीस वर्ष पूर्व निर्धारित काव्य-भाषा को इस कसौटी से मतभेद हो सकता है या इस और परिष्कृत किया जा सकता है। मतिराम की काव्यभाषा की स्पष्टता के बारे में कृष्णबिहारी मिश्र का जो मत है उससे संबंध में भी आज कुछ अतिरिक्त प्रशंसा का भाव हो सकता है जो प्रस्तुत प्रबंध की प्रकृति के अनुकूल नहीं बैठता। फिर यह भी उल्लेख्य है कि किसी एक कवि के बारे में लिखते समय ऐसी एकांत प्रशंसा समभव है पर जहाँ सनी मध्यकालीन कवियों का विवेचन अभीष्ट है वहाँ उक्त समीक्षा के साथ लिखना न मगत लगता और न आवश्यक। पर इन टिप्पणियों से यह अवश्य साबित हो सकता है कि मतिराम की काव्यभाषा रीतिकालीन परंपरा में पूरी तरह घुली मिली रहने पर भी अपना एक अलग बगिच्छ रखती है।

२१३ इस बगिच्छ का पहिचान के लिए जब हम आँखें खोलते हैं तो देखते हैं कि मतिराम की काव्यभाषा रीतिकालीन मदन में प्रगल्भता और मित-कथन का सघि बिंदु है। वणन की अतिरचना रीतिकालीन काव्यभाषा का अंग माना जाता रहा जो मान्यता है। दूसरी ओर रीतिकाल में ही घनआनंद जैसा कवि भी हुआ जो अपने मितकथन के लिए विख्यात है। मतिराम की काव्यभाषा में जैसा कहा गया इन दोनों प्रवृत्तियों का सघि बिंदु मिलता है। इसलिए उनके मानवीय प्रणय प्रसंगा के वणन अकुट हैं। मध्या का जो उदाहरण कवि ने दिया है—

केलि-नवन की देहरी, खरी बाल छवि नील।

काम कलित हृदय की लहरी, लाज कलित दुर्ग नील॥

कुछ ऐसा ही अब का द्वैतात्मक रूप उनकी भाषा में मिलता है। प्रगल्भता और मितकथन का यह दुहरा रूप शृंगारिक वणन के लिए सर्वाधिक उपयुक्त है। एक ओर मध्या अधीर की यह उक्ति है—

बलय पीठि, तरिबन नुजन, उर कुछ कुकुम-छाप।

तित जाहु मनभावते, जित बिकाने आप॥

दूसरी ओर जगन्नीति का निमल वणन है—

बसन हरयो पिय सुरत में तिय तन जोति समीप,

केलि-भौन में राति हूँ नए जोत के दीप।

यहाँ मानव शरीर को उत्सव भाव में अंकित किया गया है, जहाँ जीवन

१४४ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

२२० सज्ञा बली रूप—केवरी ६९ सदेसी ८३ अंगारी १२०, पनारी-
१२०, पलिका १५८, हियो २२४।

२२१ सज्ञा बलहीन रूप—जोग १ आनन १ दुति १, कुदन ६, रंगु ६,
चितोन ६ जोवन १६ पानिय १६ उरज २२, ओप २२, मोन ८६ टेव १२६,
जेलु १४५ सौर १६३ टव २३५ साध २४६ पौरि २४८ वाट २६७ नाह-
२८२ फुल्ल २९८ डेल ३०७ निस्सग ३५७, डर ३७३ जल ३७९ आगन-
३९० कृसान ३९७ सुरति ४२५ परवान ४२५, सज्जन ४२७

२२२ सबनाम—

मैं ६४ हौ २९ मा १०२ हम ३६६ हमें १३९
तुम ३८, तू ६४ त २७७ ता ११ तरे ११ तिहारो १३७ रावरा १८
वा २९५ व २३५ ता १० त ४१४ तिन ४४
जा २४ जा २१
सो १

को ६
२२३ विशेषण बली रूप—फौको ६ बडो ६० सावरो ६३ मजो ६९,
सीरा नया ६२७।

२२४ विशेषण बलहीन रूप—चार ६ मद १५ मधुर १५, अभिनव
१६ उतग २२ सत १७६ अनूप १८१ म्याम १९७ निरवात ३२७ कठार
३७३ काल ६१०।

२२५ परसग—ध्याय सदा पद-पत्रज का १ जग सा जग लुबाया कहाई
१९ आपहि पिय प जाय १९० माहन त कलु घामन म मतिराम बग्या
अनरा ८५।

जावन-जानि सौ जगमग हान १० वृम त बहत २०६ सहो जान कोन प
६०२ मई है त्रिवाद रजि जग ते ७०

कुन की रगु ६ उपचारनि का बग्या ६२० मन्न मनुन के पुत्र ८
आनन का दुति १

जाग म जग म १ गह वा गहरा प घरि जाइ २८
सल्लिख परसग—नानि ६ डारहि १० मानहि २१२ हिय २ ८
परसग के समान प्रयुक्त गद्य—लौ २२ माहि ३८ गि ६८ तन २१८,
मान २९०।

कत चौक सीमत की बठी गाठि जुराय ।

पेलि परासिनि की प्रिया घूँघट भे भुसकाय ॥

२१६ नातयीवना के जवन म बपा के बाद कई का हटाकर जल की निमल काति का मत्क मारना इस बिब का उल्लेख ऊपर हुआ है। प्राकृतिक जीवन का साजगो का ऐसा ही रूप एक जय बिब म भी मिलता है—

पिय आया नवबाल-तन बाढयो हरष बिलास ।

प्रथम बारि बूँद उठ, ज्यों यमुमती-मुवास ॥

पुरुष और नारा के लिए बपा का बादल और पृथ्वी के आदिम बिब का यहाँ एक नद कुशलता व साथ प्रयाग हुआ है पृथ्वी की सीधी गघ जस समूचे बिब म परिब्याप्त हो गई है।

२१७ मतिराम म ब्रजभाषा पर आधारित रीतिकाल की परिनिष्ठित काव्यभाषा का रूप मिलता है। ब्रज के विक्षिप्त प्रयाग और मगिमाएँ प्रायः पूर्ववर्ती कथिया जसी हैं। अब्यय जस छोटे शब्दा का प्रयाग भी वैसी ही सावधानी के साथ हुआ है। मतिराम के एक अय प्रसिद्ध सबय की पंक्ति— ज्या-ज्या निहारिए नर ह्व नननि त्या त्या खरी निकरै-भी निराद म निकर-सी' का प्रमाण किया का भी तरागता है और सौंदर्य की परिवर्तनता को अधिक सूक्ष्म बनाता है। नातयीवना के एक विनिष्ठ अनुभव का रक्षाकित करत हुए कवि न नायिका के मुह न बहलवाया है— जानि कहा रहो एक भई मतिराम' नई यह बात तहाई। तहा म प्रत्यय इ प्रत्यय जोड़ कर कवि न उम बात' को भला नानि स्मरणाय बनान का यन किया है। इसी प्रकार मतिराम के अपभ्रंश कुख्यात सबय की अंतिम पंक्ति म प परमग की साधकता द्रष्टव्य है— काह क यो म कान न दोना सो गह की नहरी प घरि आई। यहाँ समूचे नायिक गठन म यह अपन आप स्पष्ट हो जाता है कि 'बान्ह' सचमुच कृष्ण नहा है वह किसी भी नायिक' के लिए रूढ़ प्रयोग है। ब्रज क्षेत्र का प्रत्यय युवक, अथवा युवक-भात्र कृष्ण हो गया है।

२१८ ब्रज का एक ठेठ प्रयाग मतिराम म कई जगह बड़े प्रभावशाली रूप म मिलता है— मरु करि' (बड़ी बठिनाई म)—यहाँ रगि नाजि मरु करि आई' (२८) 'शुक्ला मुखचंद मरु करि नाही (३२५)।

२१९ जय मतिराम की आधार भाषा का व्याकरणिक विवरण 'सरराज' के आधार पर किया जा रहा है। उदाहरण के साध दिए हुए जब कृष्णनिहारी मिथ द्वारा मपाजिन मतिराम-ग्रंथावली' की छंद-मस्या के अनुसार है। सपादक ने अपनी भूमिका म 'सरराज' का मतिराम का सर्वादिष्ट ग्रंथ कहा है (२३०)।

प्रस्तुत अध्ययन उमाशंकर शर्मा द्वारा संपादित 'कवित्त रत्नाकर' के संस्करण पर आधारित है।

२३४ सेनापति ने श्लेष तथा यमक का सजग और घाणित रूप में प्रयोग किया है। इस व अपनी काव्य रचना का उणिष्ठ्य मानत है। इस संबंध में गर्वांकित करने हुए उद्गार बहा है—

रोवक सियापति को, सेनापति कवि सोई

जाकी ह भरष कविताई निरवाह की। (११६)

इस ह भरष कविताई की घाणणा में जय छदा में जय जय भी करते चलते हैं—

सेनापति वचन की रचना बिधारी जाम

दाता भरु सुन दाऊ कोने इस्तार हैं। (११४०)

सेनापति वन भरजाय कविताई की जु

हरि रवि भरुन तमों की घरनत ह। (११४७)

(यहाँ ता दो नहा तीन अथा का नियोजन किया गया है।)

देखी घतुराई सेनापति कविताई की जु

प्रीपम विषम भरषा की सम करयी है। (३११८)

२३५ इन उद्धरणों से रीतिकालीन कवि की बदली हुई रचना-शक्ति और काव्य रचना के प्रसंग में उसकी प्राथमिकताओं का कुछ पता चलता है। कवि द्वारा श्लेष और यमक के प्रयोग पर बल उसकी काव्यभाषा के रूप को एक खास ढंग से बनाता है। श्लेष के विषय में कुछ विवेचन विब प्रक्रिया का विश्लेषण करते समय हुआ है। सेनापति के अध्ययन में यह बात और स्पष्ट होती है कि श्लेष का प्रयोग सामान्य काव्यभाषा से एकरस न होकर उसमें उपर से जड़ा हुआ चमकता दिखाई देता है। अतः इस बात की संभावना अधिक है कि श्लेष कविता में अभिव्यक्ति के प्रवाह को भंग करे बजाय इसके कि उस सघन करे। कविता के लंबे इतिहास में श्लेष के सूक्ष्म प्रयोग भी मिलते हैं पर उनकी संख्या इतनी विरल है कि श्लेष का संबंध चमत्कार से अधिक जुड़ गया है भाषा की सजनात्मक क्षमता से उतना नहीं। इसका एक रावक प्रमाण यह है कि स्वयं सेनापति के चतुर्बोधन में प्रसिद्ध छंद व है जिनमें श्लेष का प्रयोग नहीं। प्रीपम वचन से संबंध प्रत्यात उद्गार है—

धूप को तरनि तेज सहसो किरन करि,

ज्वालन के जाल बिकराल घरसत है।

२२६ क्रिया

सहायक क्रिया—है ७०, हो ७२ ह—१०६ हुते १७८ हुती ३६६

२२७ मूल क्रिया—ध्याव-१ लग ६, मलक ६ बिषात ६ निकर-६
कहों १६, छुवायो १६, परस-५६ पोखे ६० बीजिए-७२ हिरानी ७२,
निक्स ८०, बट्या ८६ परवति १०३ ऐहैं १६४ जहा २०० सुन्यो २१२,
चल्यो २१० चलत २१५ उठ २१८ देखिहो-२७३ कहाया २९८ हलै ३३७
गही ३६९, निसरत ४०७ निरख्या ४१९ रोमिहै ४२७।

२२८ समुक्त काल—गई हुना १६ कहत हैं २१ गई है २२, हंसत है-
१०२ आजैं हूँ (निश्चयायक) १०६ उठी ह ११६ जानति हो १५७ उफनाति
है १९९ जायो है २१०, जाति ह-२६७ करी है २९४, आचरति है ३२२ बढे
हुते ३४८ हरति है ३५४ घरत हैं ४०७ गडे हैं ४०७

२२९ समुक्त क्रिया—मुसक्यान लाग १५ जानि परत ह २१ दै जाइयो
२८, घरि आई २८ सुनि जाद ६६ भाजि आई-६८ लपटाय रही है ८९
आडाय लीनो १९७, छिपि जाति है १९९ बगारि राख्यो २१६ उडि जायगा
२३६ फासि लियो २६१ फहरान लगी ३९६ लगी ४०१

२३० नामधानु—सतराय ५३ अधिकाना ९२ जँगाछति १०५

२३१ कृबत—भूतकालिक—याग-२२ पठाइ २८ मितया ८५

पूर्वकालिक—लगाइ २० निकसि ८६ बिछाय १७३

क्रियायक सना—कह्यो ७२ रुसना १२३, चलनि २०३, बचन २६७

२३२ अय्य

बिनु ६ नहा ६ त्रिन ८९ नाहि १७३ ही १७८ डिग २६१

कत २६८, तनक २९५ न ३३७ ती ३७३ नीठि ३७६ नाई ३९०

सेनापति

२३३ सेनापति की काव्यभाषा रीतिकालीन प्रवृत्तियाँ का अच्छे ढंग से
चिबत करता है। रीतिकालीन कवि एक खास ढंग से छंद की लय और गति
की साज-सँभाल पर ज़ार दत ह। इसलिए यह ठीक ही है कि इस प्रक्रिया में
व अनुप्रास यमक और श्लेष जैसे अलंकारों को अधिक सहायता ले। पर बहुत
बार ना-सी-सी को ही मूल्य मान कर इन कवियों ने रचना को और ऐसी स्थिति
में बहुत बार कविता ध्वनियाँ का खिन्नाह हाकर रह गई। और फिर कम समय
कवियों में तो यह खिन्नाह ही प्रधान हो गई। सेनापति की काव्यभाषा का

इतिहास यह बताने में काम नहीं आता कि मन्तरादि क 'सुनु-बाई' के साथ कभी प्रयुक्त
 ८० (३३ ११ १२ १३ ३१ ६० ') ३-व या यमक के आदि नही है।

२३७ भक्तिरासना वरिदा की कान्तभाषा के प्रयोग में भी यह गहराई
 दिया गया है कि 'कान्त-बाई' के प्रयोग में 'हरी' अन्तर-यात्रा का अधिक
 अन्तर रहता है वरिदा के प्रयोग में 'हरी' का प्रयोग बिना हीन के साथ
 किया है। 'गोपनी' में बिना हीन प्रयोग में यह प्रतीति 'अन्तर' है
 पर एत प्रयोग में भी 'हरी' वरिदा की तुलना में उदात्त प्रयोग 'गोपनी' का
 प्रयोग आता वरिदा में है। 'अन्तर' प्रयोग में व० उदात्त प्रयोग न किया है
 हिं। गोपनीय व वरिदा में ही अन्तर पर मन्त्र का गहराई दिया है।
 'गोपनीय' व 'अन्तर' में यह बात अधिक साफ़ है। मन्त्र व वरिदा 'गोपनी'
 व 'गहराई' में हीन प्रयोग वरिदा में 'अन्तर' का साथ बढ़ जाता है और व
 'अन्तर' में हीन प्रयोग है। मन्त्र में वरिदा हीन प्रयोग में 'गोपनीय' व 'अन्तर'
 व 'गोपनीय' का प्रयोग बहुत कम दिया है। (पृ० ३८) वरिदा में
 'गोपनीय' का प्रयोग व 'अन्तर' का प्रयोग 'गोपनीय' का भी बहुत प्रयोग
 यह रीतिरासना काव्यभाषा में कम ही है। रीतिरासना की प्रक्रिया का
 वातावरण 'गोपनीय' व 'अन्तर' पर निर्भर कर तदुपयोग का होता जाता है।
 भाषा व इस तदुपयोग में ही एक बड़ा मामला तर रीतिरासना काव्य का गहरा
 प्रतीति भी जुड़ी हुई है। भक्ति और जागृता व उदात्त वातावरण का विरहित
 करने में मन्त्र 'गोपनीय' गहराई हीन प्रयोग वरिदा में 'गोपनीय'
 व 'अन्तर' में हीन प्रयोग और 'गोपनीय' में वरिदा में हीन प्रयोग है व तदुपयोग 'गोपनीय' में ही
 विरहित हीन प्रयोग है। गुरु-गुप्ती की प्रक्रिया में तथा मनिराम पनानद की
 प्रक्रिया में यह प्रतीतिगत अन्तर है।

२३८ जहाँ तर सनापति व 'अन्तर' प्रयोग का संबंध है उनमें अन्तरपद
 श्लेष सन्तुष्ट तत्त्वम सन्तुष्ट व परस्पर स प्रयुक्ति विविध अर्थ पर आश्रित हैं।
 पर सन्तुष्ट श्लेष में केवल सनापति का महत्व ही रह जाता। यहाँ बहुत
 बार एव अर्थ व 'अन्तर' श्लेष चुनना पड़ता है और दूसरे अर्थ व 'अन्तर' श्लेष
 व्याकरण रूप—गुरुदी ज—गुरुदी ज सब जनम न भाए—सब जन
 मन भाए जन्म है (सजा)—जन्म है (निरा)। इस प्रकार सन्तुष्ट श्लेष
 के लिए तदुपयोग का उपयोग अनिवार्य है। और सनापति की प्रतीति या भा
 सन्तुष्ट श्लेष के लिए अधिक है— इस ढंग के सन्तुष्ट श्लेष सनापति की
 अपनी चीज है और हिंदी साहित्य में बजाड है। (पृ० ४०)

२३९ इस दृष्टि से भक्तिवालीन काव्यभाषा की तुलना में रीतिवालीन

तचत घरनि, जग जरत झरनि, सीरी

छाह कौं पकरि पयो-पछो बिरमत है।

इस छंद में (३।११) लघु और दीर्घ ध्वनिया का क्रम एक सास ढंग से ग्रीष्म के वातावरण को बनाने में सहायक होता है। लघु स्वरा में दुपहरी का सनाटा है और दीर्घ ध्वनिया में उसकी विस्तारता है। ये दोनों स्थितियाँ एक साथ भाषा की लय से जुड़ी हुई हैं। इसकी तुलना में ग्रीष्म-वर्षा के श्लिष्ट वणन (३।१८) में भाषा की काइ लय नहीं केवल कौतुकपूर्ण वणन है। छंद की आरंभिक पंक्ति है—

येत छिति अबर जल है चारि ओर छोर

यहाँ 'ज' है के दा अर्थ हुए—जल ही जल है और जलता है। पहले प्रयोग में जल शब्द बना है दूसरे में लिया। और इस दृष्टि से ही दाना प्रयोग की लय अलग-अलग हो गई अंग-पद-यमक की तरह। दाता और सूम के एक साथ वणन में (१।४०) समग्र श्लेष का उदाहरण देख—

नाहीं नाहीं कर थोरी माये सब दन कहैं

यहाँ श्लेष का मूलधार पंक्ति का पहला अंग है—नाहाँ नाहीं कर। दोनों अर्थ लाने के लिए स्पष्ट ही इस अंग को अलग-अलग जाघात के साथ पटना होगा। और तब लय का प्रवाह एकरूप होने का प्रश्न ही नहीं उठता। इस प्रकार श्लिष्ट प्रसंगा में काव्यभाषा के महत्त्वपूर्ण तत्त्व लय का निवाह समुचित रूप में नहीं हो पाता।

२३६ जहाँ तक अर्थ का भवध है श्लेष का अर्थ अधिकतर अभिधेयाध होगा। कवित्त रत्नाकर के संपादनकर्ता उमाशंकर गुप्त की टिप्पणी इस सदन में द्रष्टव्य है—कवित्त रत्नाकर की भाषा में अभिधेयाध ही प्रधान है। श्लिष्ट कविता के दो अर्थ होते हैं किन्तु वे दोनों अर्थ वाच्याध ही रहते हैं अतएव वहाँ भी अभिधा ही मानी जायगी। (पृ० ५३) वस्तुतः मध्यकालीन श्लेष अथवा यमक की अव्यक्तिक के सदन में सबसे बड़ी सीमा यही है कि वहाँ श्लेष के दोनों (या कभी-कभी उससे अधिक) अर्थ एक दूसरे से टकराकर उन्हें गहरा और सश्लिष्ट नहा बनाते वल्कि एक ही छंद में एक दूसरे से अलग और असंबद्ध रह कर कवि की 'चतुराई' या कौशल को प्रदर्शित करते हैं। दाता और सूम, या ग्रीष्म और वर्षा अथवा विष्णु लाल सूर तथा रात्रि साथ-साथ वर्णित कर देना भाषा के सामान्य घरातल पर कवि-कौशल हो सकता है पर यह वणन भाषिक समरमता और प्रवाह तथा अनुभूति के स्तर से बहुत जोछा पड़ता है। यहाँ भाषा अनुभूति का रूप नहीं मित्रवाड का माध्यम भर है।

तय (३११) मित्त (३१३) नागद (३१३), तरनि (३१११), लुव (३११२),
सीरव (३११२) छिति (३११८) औषि (३१२८), सरफ (४१३५), व्योत
(६१६६) मगर (६१६०) रचना (५११), लहरि (५१३६), समृद्धि (५१४६),
प्रताप (५१५०)

२४३ सयनाम

म (१११३) हा (२१६५) मा (२१६०) भरे (२१२०), हम (१११८),
हमारी (२१२०)

तु (२१२०) न (१२८) तुम (१२९) ता (२१२०) तर (२१२०)
तिहार (२१२०) तिहारी (२१२९) आप (५१७२) आपना (६१९९),
अपनी (६१६९)

व (११०) वा (२१६१) त (३१६५)

जो (११२२) जा (१११) जिन (२११) जिन (५१६६) ज (२१४५)

सा (११७६) ता (११११)

या (४१) यह (५१२९)

कीन (२१६५) को (२१२०) कोइ (४१६९)

का (२१२०)

२४४ विनोपण बली रूप खरी (२११) गाढी (४१५५) जाघी
(५१६०)।

२४५ बलहीन रूप परम (१११) जात (१११), एक (१११), अनेक
(१११) जति (१११२) बनी (१११०) सीतल (१११२) प्यारी (१११३),
वाके (१११८) आछे (३१३) रंगीन (३१३) प्रवीन (३१३) बिपम (३१११),
सारी (३१११) सेत (३१४०) निबल (३१६५)

२४६ परसग

तमी की बरनत है (११७४) का सा कही (२१२०) बीन त सकुच उर
जानी है (२१४५) जाके दाम की नरसत (११११)

लाह सी लसति (१११३) उर अतर के दोने त (११३०) जाहि मिले प
बिमल होति (११७४)

व दाउन सीमा त न बाहिर निक्सिखी (५१२१)

नाइक अनेक ब्रह्मांड का (१११) पून्यो का उदित चंद (११११) परम
जोति जा की (१११) जा के दरस की (११११) काम चक्कच व बिग्रम कवित्त
है (२१२)।

जा में बबल मुघाई है (११११)।

का प्रभापन तत्त्वबलता की ओर कवियों की रुझान बढ़ी है पर अलंकरण की प्रवृत्ति भी अधिक फली है। सेनापति की भाषा पर टिप्पणी करते हुए ५० उमा-दाकर गूकल न लिखा है 'कवित्त रत्नाकर की भाषा का मां इसी प्रकार का समझना चाहिए। उमवी भाषा का सौंदर्य भावा की तमयता के फलस्वरूप न होकर अलंकारों की तडक मडक के कारण है। (५०५०)। भाषा की मजना-त्मक गक्ति के सदन में अप्रस्तुत विधान का सफलता की कसौटी यही है कि वह भाषा के प्रवाह में एकरस हो जाए अन्वय के रूप में अर्थ में घमक नहीं। पर रौतिकाल में अन्वय का नियोजन बहुत बार अपने में स्वतंत्र मूल्य हा गया और भाषिक प्रवाह का उपक्षा हुई। इस दृष्टि में विविध और—जसा सेनापति में बहुत स्थला पर होता है—विराधी ज्यों और मदनों का जाग्रत करने के कारण, श्लेष अथवा यमक प्रयोग के लिए भाषिक प्रवाह में बाधा उत्पन्न करना ही अधिक समान्य है। सेनापति की काव्यभाषा में मजनात्मक क्षमता इनके कारण नहीं इनके बावजूद है। इसीलिए जसा पहले कहा गया सेनापति का काव्य उन्हीं छंदों में उत्कृष्ट स्तर पर पहुँचना है जिनमें श्लेष-यमक का जाल नहीं बिछाया गया, और जहाँ वष्य विषय गङ्गा को लय और उनकी व्यञ्जना अभेद हा गए हैं भाषा और यथाथ का अनुभव एक हो गया है। काव्य रचना यहाँ अपने में स्वायत्त है और उस सत्रपण के लिए ससृष्ट कारसी के अप्रचलित शब्द-अर्थों के जाल पर निर्भर नहीं रहना।

२४० सेनापति की काव्यभाषा का व्याकरणिक विश्लेषण करके कुछ प्रतिनिधि रूप इस प्रकार प्रस्तुत किए जा सकते हैं—

२४१ सभा

बली रूप कला (१।११) राजा (१।११) छाया (१।१२) जनवासी (१।५९) क्वला (१।६), घमका (३।११) जडवाली (ब्रजभाषा का विनिष्ट शब्द प्रयोग ३।५५), पाली (२।५५) तमासी (४।१३) सपनी (४।६९), मौ (४।७२), जासरी (५।२)

२४२ बलहोन रूप जाति (१।१) जत (१।१), भगन (१।१) बद (१।१) बदोजन (१।१) ब्रह्मड (१।१) देस (१।११) कीरति (१।११), उज्जारी (१।११), मुधा (१।११) मारन (१।१२), घुनि (१।१२) घन (१।१२), रस (१।१२) जीवन (१।१२) जवार (१।१२) छाया (१।१२) विसराम (१।१२) रूप (१।१३) मानुरी (१।१३) बारी (१।१३) कलि-यान (१।१८) बाग (१।१८) सभा (१।२२), दुति (१।२२) अजन (२।१) ऐन (२।५) गरूर (२।११), गचन (२।२६) नूपन (२।३५) वरन (३।१),

२१० कवित्त कवच (१११) उक्ति (११११) कवचहार (१११२),
मिनिर (२११६) मिनिरि (२११७) जमादर (१११८) आचर (१११९)
जाचो (११२०) उचार (११२१) टु मिचो (११२२) रिचिगिचो (११२३)।

२५१ अक्षय

रिरार (१११) अर (११२) बरिगार (११३) आरग (११४),
सग (११११) नरन (१११२) अर (१११३) अरि (११४) अर (११५)
उर (११६) अरि (११७) मरि (११८) मरि (११९)

० २ आचार्य-रिचो स-म प्रचार जो कवचहार रिचिगिचो बरिगार
रा १—

जसो हनुमान जाचो भजन को रग दिन

गम क भजन हा लो जोचो मीचो भजनी । (११२०)

२१ गणपति का दुष्टि म देगा आरम म मरि रिचिगिचो मरि
युगौन तगम-प्रभुल बरिगार न उपचार बरिगार ररारर (रचनाकार १११९
२०) म गड और तगम गणपति प्रधान बरिगार का मोच दुष्टि है।
कुछ गड बाधा और गुरी प्रयोग आ है दिनरा बरिगार ररारर का मूमिका म
उत्तर रिचिगिचो मरि (११५१)। म प्रचार बरिगार न आपार पर मध्यम
काव्यभाषा म मरिचिचो क गुर और पर बरिगार है जो प्रार वाद मो यपी
वाद तर गमू र हिंदी क्षम ही गतिरिचिचो अभिव्यक्ति समर्थ करता रहा है।

घनआनंद

२५६ रीतिराजीन बरिगार म घनआनंद अपन भाषा प्रयोग क लिए
विशेष रूप से प्रामित हुए हैं। रामचंद्र गुरु न हिंदी गतिरिचिचो का इतिहास
म घनआनंद की भाषा पर विस्तृत टिप्पणी करते हुए लिखा है— इनकी सी
बिगुल सरस और गतिरिचिचो बरिगार लिखन म और वाद बरिगार समय
नहीं हुआ। बिगुलता क साथ प्रीतिता और माधुर्य आ अपूर्व है। बिगुलम शृंगार
ही अधिकतर इहान लिखा है। य विषय शृंगार के प्रधान मुक्तन बरिगार हैं।
प्रेम की पार ही लवर इनकी बाणी का प्रादुर्भाव हुआ। प्रेम भाव का ऐसा
प्रवीण और पार पवित्र तथा जवाँनो का ऐसा दावा ररारराला बरिगार
का दूसरा बरिगार नहीं हुआ। यह निस्संकोच कहा जा सकता है कि भाषा पर
जसा अच्छे अधिकार इनका था वसा और किसी बरिगार का नहीं। भाषा मानो
इनके हृदय क साथ जुड़ कर ऐसी बरिगारिनी हो गई थी कि य उस अपनी अनूठी
भावमयी के साथ-साथ गति रूप म चाहते थे उस रूप म मोड़ सनत थे। इनके

परसग के समान प्रयोग मूजरी झनक माँझ (१११८) कान लौं विसाल (२११)।

सदिलष्ट परसग (विभक्ति) जीति लत है निमा कलक (११११) सपै सग लीने (१११२) तोहिं तजि (२१२०) बहू घाभ बितवत है (३१११), चापहिं घटाइय की (४११३)।

२४७ क्रिया

सहायक क्रिया है (११११) है (११११)।

२४८ मूल क्रिया गावत (१११) घरत (१११) आवत (१११), पावत (१११) यापी (११११) लीन (११११) तरमन (११११) राखत (११११) परती (११११) मुनाव (१११२) ररमाव (१११२) हरपाव (१११२), जायो (१११२) दत (१११२) रसति (१११३) राख्या (१११६) दहू (२१२०), आनियै (२१२०) फूल (३११) दख (३११८) देखी (१२८) मयी (११५) गाई (४१६), काप्यी (४१३६) जायो (४१६९) माग्यी (६१९) निवायो (५११), बसो (५११६) पहिराऊ (५११७) नजिय (१००) निजहागी (५१२९), हटक (५१६६) बराइहो (५१७२) चलीगा (५१७२)

अरेले वनमानवालिंद कृदंत का पूरे क्रिया रूप ती तरह व्यवहृत करने की प्रवृत्ति सेनापति में भी द्रष्टव्य है।

उत्ताहरणाय—धंद बदीजन गापत (१११), घरत घ्यान जनवरत (१११), जाके दरस का तरसत (११११)

२४८ क समुक्त काल पाइ है (११११) निवारी है (१११३) बसति है (१११८) बनावत ही (२१६५) लहिमत है (३११) घाए है (३१४) खरक्त है (३१११), छिपी है (३११२) राखे है (३११२) जलै है (३११८) फूले हैं (३१६०), रही है (३१४५) राखे है (३१५५) बीने है (६१६) तोरयो है (४११७) जारी है (६१३५) जायो है (४१६०) ठाढ़े हैं (४१४६) देखियत हैं (६१६०) लरत है (४१६४) भए है (४१६९) बखानी है (६१७६) चाहत है (५१२१) देत है (५१४६)।

२४९ समुक्त क्रिया रमि रही (१११), जीति लत है (११११), हरिलत है (२१५) सुनन लागी (२१५०) फूलि रहै है (३१४) आइ बटे (३१४) छिटकि रही (३१४०), गिरे रहै (३१६५) छाडि द (५१४६) जाइ आयो (५१५०)।

समुक्त क्रिया के अपेक्षाकृत अधिक और जटिल रूप सेनापति की भाषा में देखे जा सकते हैं।

पत्थर के टुकड़े या डल की तरह है जिन्हें उम्र जमाने में पटिया बबि काव्य मनाया में फेंका करते थे। ठातुर ने ऐसा काव्य रचना (?) का डल बनाना बहुर बड़ा सटान बिब निया है। एम गी प्रमाण जिनसे अब तो प्रतीति नष्ट हानी सुनने या पढ़ने पर घाट हो लगता है। पहली पास्त में कहानी (कहाना नष्ट) में निहित तिरस्कार बड़ा महत्ता है। यही म एम गी व माध्यम में पवि न अपने युग में बहुमह्यता तुलना व प्रति धार व्यंग और विनृणा व भाव का व्यक्त कर निया है।

२५६ एस रीतिवालिख परिचय में घनआन गी स्वच्छ भाव भूमि का पवि क्या कहा जाता है यह काव्यभाषा व प्रस्तुत सम्मेलन में अच्छा तरह समझा जा सकता है। मोन मूग खजन कमल नन व युग में घनआनद में भाषा की वास्तविक गति का पहिचान कर उस उपाटित किया और इस तरह भाषा तथा अनुभव में अधिक से अधिक समरूपता प्रिमित की। अपने उपनाम से स्वर छत् छद में फल गान और पराह व एक बहुत प्रचलित अस्तु विधान का स्वर उहान उस नयनय विवा में दान। पवि का प्रसिद्ध स्वर गूँह या विसासा सुजान व जागन में अनुयानिहू व बरमौ दमरा अच्छा प्रमाण है। गान प्रमा के जीसुजा का स्वर अमास्पद व जागन में बरसा द य गति पना मघदूत के सपूर्ण विधान में ना कुछ जाड़ दता है। और यह स्थिति रिता भी पवि व निए स्पहणीय हा सकती है।

२५७ भाषा की अनंत जब गति और मभावना का पहिचान कर घन आनद ने व्यंग और विनम्रता का मिलात दूए कहा— गी है लागि कवित बनावत माहिं तो भरे कवित बनावत। भाषा में अनुभव कस रचा जाता और प्रशस्त हाता है इसे कवि ने मलाप्रति समझा था और इसलिए कहा— माहिं तो भर कवित बनावत। दूसरी ओर रीतिकालीन अधानुकरण की प्रवृत्ति के प्रति ठातुर ने बाद में चल्कर अपनी जिस वितण्णा का एक पूरे छद में व्यक्त किया प्रेमी पवि घनआनद ने उस दा छोट गी में कह दिया— लागि और लागि — और लोग तो कवित बनाने में लग्य है मेरा निर्माण मेरे कविता ने किया है या पि और कवि भाषा की रचना में प्रयत्नपूर्वक लगे हैं पर मेरे अनुभव का चुपचाप मेरी भाषा में रचा है। लोग और गी में जो तिरस्कार भाव व्यजित होता है वह जितना डल्ता है उतना हा पना मा। भाषा की इस गहरे स्तर पर पहिचान करके कवि ने अनुभव को सूक्ष्मतरंग स्था में पकड़ा है। वियाग की चरम मन स्थिति में प्रेमी का कहना है— 'मो गति वृद्धि परे तब ही जब हाहु गोक हू आप ते पारे। यही स्वयं अपने से विलय होने की कल्पना जितनी

हृदय का योग पाकर भाषा को नूतन गतिविधि का अभ्यास हुआ और वह पहले से कहीं अधिक बलवता दिखाई पड़ी। जब आवश्यकता होती थी तब य उसे वैधी प्रणाली पर स हटा कर अपनी नई शक्ति प्रदान करके नई प्रणाली पर ले जात था। भाषा की पूर्व अर्जित शक्ति से ही काम न चला कर इन्होंने उस अपनी ओर से नई शक्ति प्रदान की है। धनजानद जो उन बिरले कवियों में हैं जो भाषा की व्यक्तता बढ़ाते हैं। (पृ० २९३-२९४)। धनजानद की प्रशस्ति में जो प्रसिद्ध सबया मिलता है, उसमें भी कवि व 'ब्रज भाषा प्रवीण' होने का विशेष रूप से उल्लेख किया गया है— 'नेही महा ब्रजभाषा प्रवीण औ मुदरतानि क भेद को जान। सबके के अंत में धनजान' के सम्राज्य पाठक के लिए जिन दो विशेषणा की चर्चा की गई है वे हैं— भाषा प्रवीण और सुछंद। इस प्रकार धनजान' का काव्य-वशिष्ट्य उनकी मौलिक स्वच्छंद बलि तथा सजनात्मक भाषा-प्रयोग में से विकसित होता है। और य दोनों गुण परस्पर एक दूसरे से संबद्ध हैं।

२५५ यह सही है कि आधुनिक काल में संचार के माध्यम अधिक त्वरित और विकसित होने पर कवियों के प्रतीक और अभिप्रायों के रुढ़ होने का समाधान अधिक हुई है। पर उत्तरमध्यकालीन ब्रजभाषा काव्य के विस्तृत रचना-क्षेत्र और लंब काल में कवियों का अप्रमत्त विधान और शला भी कुछ कम ही रुढ़ हो चली थी जम कि आज छायावाद काव्य के भित्ति परण ग्राम और नया रविता के खपरल नाली की चर्चा होती है। रौतिकाल में भाषा के जड़-भूत होने का उल्लेख ठाकुर ने बड़ा खोज और पीड़ा के साथ किया है—

सौख्य लौनी मोन मृग सजन कमल नन

सौख्य लौनी अस जो प्रताप का कहना है।

सौख्य लौनी कल्पवक्ष कामधनु चिंतामनि,

सौख्य लौनी मेरु औ कुबेर गिरि आनी है।

ठाकुर कहत याका बड़ी है कठिन बात

याको नहो भूलि कहूँ बाधियत बानी है।

डेल सो बनाय आय मेळत समा के भोच,

लोपन कबिस कीयो खेल करि जानी है।

रौतिकाल की वैधा-ववाइ लीक पर जाड़ा गई उपमाए या प्रशस्तिया काका-तर में कम अविवरित हो गई थी यस्या अच्छा संकेत इस छंद में मिलता है। आधुनिक समीक्षा का शब्दावली में ऐसे जड़भूत शब्द प्रयोग का अपारण्ण कहा जाएगा जिनमें से कुछ दस्ता या अनुभव नही किया जा सकता, जो सिर्फ

२६० जैसा पहले सकेत किया गया, बादल और चातक तथा उनके निष्ठुर-कोमल स्नेह-संबंध की प्रक्रिया का बिंब घनजानद के समूचे वृत्तित्व में परिच्युत है। वियोग में उपलब्ध आनंद का यह बिंब जिसे आधुनिक कवि प्रसाद ने 'आँसू' में विविध मन स्थितियों के बीच से विकसित किया है, कवि के उपनाम 'घनजानद' में आ कर जैसे के द्रोमूत और घनोमूत हो गया है। तुलसी ने भक्ति के सद्म में, विशेषतः दोहावली में चातक और घन के रूपक को प्रस्तुत किया है। पर उनका प्रयोग काव्यभाषा के घरातल पर उतना नहीं जितना कि व्यावहारिक दुष्टांत के रूप में है। घनजानद प्रेम और विरह की अनेक मन स्थितियों में बार-बार नये सिरों से इस बिंब को रचते हैं इसीलिए पुनरावृत्ति या एकरसता का खतरा नहीं रह जाता। भक्ति मुक्तक रूप में लिखे गए अलग-अलग छंद वस एक बिंब में आकर परस्पर जुड़ जाते हैं, और फलतः इस बिंब में भी एक विराटता का आयाम विकसित हो जाता है। प्रेमी की कामना कि बादल उसी के आँसू लेकर उसके प्रिय के आँगन में बरसा दे कवि की इस परिवर्तन का उल्लेख पहले किया गया है। एक अन्य छंद में तो कवि ने बड़ी कुशलता से मुजान का 'घनजानद' और अपन का 'चातक' बना कर प्रेमा युगल की अद्वैतता प्रदर्शित की है—

घाँहै प्रान चातक मुजान घनजानद को

बया कहूँ काहूँ की पर न काम करूँ साँ।

ऐसी ही स्थिति के लिए आचार्य रामचंद्र शुक्ल ने कहा है 'जिस प्रकार पान की चरम सीमा जाता और तब की एकता है उसी प्रकार प्रेम भाव की चरम सीमा आश्रय और जागृति की एकता है। घनजानद मुक्तक जी के प्रिय कवियों में है इसका कुछ कारण यहाँ समझ में आ जाता है।

२६१ आश्रय और जागृति की एकता की भावभूमि पर आकर कवि बाचालता से मोन की ओर उन्मुख हो यह स्वाभाविक है। घनजानद में मोन की महिमा का पहिचाना है और यह जानना सच ही सच है कि जिस तरह उन्होंने मोन के भाव का एक कार्णिक रूप में नहीं बरन दागनिक निष्पत्ति के रूप में ग्रहण किया है कुछ उसी प्रकार से आधुनिक कवि जनय की परवर्ती रच नाआ में मोन का अभिव्यक्ति के रूप में ग्रहण किया गया है। उनकी वृत्ति आँगन के पार द्वार के पहने कविता की मुख्य वस्तु यही है बड़ापन के समक्ष मोन की साधकता। और यह वस्तु विरचित हान हान सत्य में अतिम लंबी कविता अमाय वाणा में निष्पन्न होती है। यहाँ मोन पर जो दागनिक अनुभव है और दूसरी ओर काव्यभाषा का दृष्टि में मितकथन है। रीतिरागीन काव्य का सामान्य मणिमा उठा और अतिगम्यता की माना जाती है। उस

मूर्ख है उतनी ही मार्मिक भी। योग की भाव भूमि को कवि न माने कविता के स्तर पर समव कर दिया है।

२५८ आधार भाषा के स्तर पर भी घनआनंद की भाषा परंपरागत साहित्यिक ब्रजभाषा से जलग कुठ स्वच्छन्द रूप लिए हुए है। ब्रज के एकदम ठेठ प्रयाग उनकी भाषा में लये गये अधिक है उदाहरणार्थ—चर (एकदम) बनाय (विल्कुल) जाटपाय (उपद्रव)। ऐम प्रयोग सामान्य पाठक और सुधा व्याख्याकार दोनों ही के लिए कभी-कभी अज-बाध की समस्या उत्पन्न कर देते हैं। दूसरी ओर कवि के विगिष्ट प्रयाग हैं जिनसे भाषा में नयी क्षमता विकसित होती है। जन उपमग लगा कर अनमीच अनपहचान अनमाह जसी नय ढग का शब्द रचना घनआनंद में बहुत जगह मिलती है। 'स पक्ति में अनमीच' का प्रयाग बड़ा कलात्मक और सायक धन पड़ा है—है घनआनंद साच महा मरिबो अनमीच बिना जिय जीबो। मन का इस टुहली' दक्षा का बारीक विरोधानाम 'अनमीच' के बिना उभर नहीं सकता था।

२५९ बिबा का विधान कवि ने जगह-जगह किया है पर अधिकतर साग रूपक को आधार बना कर। सांसारिक प्रवृत्तियाँ में डूब हुए मन का कवि ने बताया है—

लरिकाईं प्रदोष में खेल लग्यो हेंसि रोय सु औसर खोय दयो।
बहुरी करि पान बिषं मदिरा तक्षनाई तमी मयि सोय गयो।
सजि के रसमें घनआनंद को जग-गुथ सों चातिक नेम लयो।
जब जीव न जागत रे अजहूँ किनि केसनि ओर तें भोर भयो॥

वंशा की आर में भार होन के उल्लेख न समूचे बिब का अधिक प्रभावशाली बना दिया है या कहना चाहिए कि बिब की क्षमता इस अंतिम पक्ति में ही आकर विकसित होती है। पर कहा-कही रूपक का माग तत्त्व इतना प्रबल है कि बिब का गुण उभर नहीं पाता। सुजानहित का अंतिम छंद है—

नह सों भोय सेंजोय धरो हिय-दीप दसा जु भरी अति जरति।
रूप उज्यारे अजू ब्रजमोहन सोहनि आवनि ओर निहारति।
रावरी जरति बावरी लोँ घनआनंद भूलि बियोष निवारति।
भावना-भार टुलास के हाथनि योँ हित मूरति हेरि उतारति॥

यहा जरती का साग रूपक बिब में संश्लिष्ट नहीं हो पाता प्रधानतः इसलिए कि प्रस्तुत-अप्रस्तुत के व्योरो की समता कवि ने इतनी दूर तक चकरी है कि पाठक की अपनी कल्पना शक्ति का क्रियाशील होन का अवसर नहीं रह जाता और फलतः अर्थ की विकसनीय प्रक्रिया जवरुद्ध हो जाती है।

१५८ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

२६६ विशेषण बलीरूप—बडो १३ वावरो २५ खरो ३९ नयो ८१,
विचारो ६१ झर ६८ सुनो ९९ काचो १२४ पाकौ १२४ नवेला १२६
हरवो १२८ चोखो १८६ रसीलो १८८ जोखो १९३ पुरो २०१ पाढो २२३,
सूषो २६७ आछा नीको ३०६ दुनो ४६० निगोडो ५०६।

२६७ विभाषण बलहीन रूप हीन ४ कायर ४ दीन ६२ कठोर ८७
नकु १०८ सुत्त १२८ साँच १३३ खिलार १३७ अनूपम १४१, मधुर १४९
मुहु १५३ अन्यारे १७३ अमित २१६ विबल २२६ तीछन २२८ नीरस
३०५ सरस ३१२ सूछम ३१४ लाल ३१७ निबरक ३३५ उचित ३३५,
मुगत ३३७ बूर ४१४ उत्तम ४४५।

विशेषणो म बली रूप अधिकतर तद्भव है और बलहीन रूप प्रायः तत्सम
या अर्द्ध-तत्सम है। सज्ञा शब्दा व वारे म भी कुछ यही स्थिति परिलक्षित की जा
सकती है।

२६८ परसग

नीर सनेही को लाय (४) दीठि काँ और कहुँ नहि ठोर (७) कहा तुम सो
कहनों है (५)।

मरोरत (३०) उदेग झर सो जर (५०)।
जब तौ इन नमनि (१)

नागनि को लहनों (५) सौतिन क हिय (१९) प्रीति की बेरी जग म

उपहास-कहानी (६) मन सिपासन प विराज (१०१)
सखिलष्ट परसग (विभक्ति)—नमनि १ प्राण ४, चाहि १९ साचन

३६ वस ९० सुपाहि १०९ करौटनि ३८६।
परसगों के समान प्रयुक्त शब्द—जो ९ बीच १०४ भयि १८१ ओर २९५।

२६९ क्रिया

सहायक क्रिया—हैं १ है ५ हो ७ हुतौ ४१ जाहि (पूर्वो)-१२३ जाहि
१८७ हुत ३०२।

२७० मूल क्रिया—यकी १ मयी १ कहाँ ८ जायो ११ घुटिहै १५
तरमायहो २८ लगत ८१ तारति ८४ हेंगरी ७१, कहाँ ७५ छापो ७७

मा चगा ८९ गानी ११२ हटि १६३ जान २०७, चलगो २२१ बनावत
२२८ त्यो २२९ छकी २३७ राग्यो २५९ सिद्ध २६४, लुट २६७ कात्रति

२६९ खात्रि २८९ ठहर ३०६ जिय ३०५ जियग ३०५ भटिहा ३०७
सजिहो ३२८ तरफो ३६६ पायहो ६३९ लियो ४४१, जियो ८४४, रासवि
८९९ मुखो ८८८ चत्यो ८८५।

बीच धनआनद का मितकथन जितना प्रातिकर है उतना ही विस्मयजनक भी ।
उनक काव्य में मौन ही की कथा' (१०६) और मौन में पुकार' (३९८)
गहरे स्तर पर अव्याप्त है। व्याकरणिक स्तर पर अन-उपसर्ग के नये ढंग का
जन्म प्रयाग—और सजनात्मक स्तर पर मौन की चर्चा धनआनद की काव्यभाषा
का रीतिकालीन परिवर्धन से आगे की स्थिति में ले जाते हैं। न उनमें रीति
काल का 'मौन मृग खजन कमल नन है और न जन्म और प्रताप का कहना
है' और शायद इसीलिए उनका कृतित्व रीतिकाल की श्रेष्ठतम उपलब्धियों
में से है।

१६२ धनआनद की आधारभाषा का संक्षिप्त व्याकरणिक अध्ययन
मुजानहित के आधार पर प्रस्तुत किया जा रहा है। छन्द-संख्या विश्वनाथ-
प्रसाद मिश्र द्वारा संपादित धनआनद के अनुसार है।

१६३ सज्ञा

बली रूप—अचमौ १, नाता १५ हियौ १८ सँदिसो ५६, सपनो ७२
मरानौ ७३ बाँटी ९९ साकी-१२८ परखा १२९ चैरो १३३ करेजो १५७,
चसका १८१ झगरो २२३ जासरो २४३ बसरो २४४ उराहनौ २५७
ब्यौरो २९९ अपूना ६६०।

१६४ बलहीन रूप—दाँठि १, आखि २, जल ४ मीन-४ दग ७ गल-
१० अचिरज ११ काज ६२ लोयन ६३ निवेत ८१ सुख ८२ पयोद ८२
सिगार ८५, ध्यान १०१ मरम १०८ हित १०८ काल १०८, राय १०९
पीर १२६, जोटपाय १४३, डेल १९४ सरीर-२०४ पौन-२२६, मेघ-२२६
बान २२८, सनेह-२६७, गुलाल ३१७ अनुराग ३१७ द्रोह ३२९, परजन्य-
३३९ ठौर ३६०, सुरति-३४५, अगन ४२३ गहमह ६७० मटभेर ४९५, खोँफ-
५०२।

१६५ सबनाम—

म ४५, मौ ४, हौ ११, हम ४५ हमारी २७।

तुम ५ तू १३२ तँ ७३ ता ६३, तेरी ८३ तिहारो-७१ रावर ७, आपु ८८
व २०७ ता ८२, त ३४५, तिन १०१ उन्हें २७

यह ६५ इन १ या २४ य ४२

जो २०१ जा-३०, जिन १०९

सो ९

कौन ५३, को २८८

का १०

११

हो ही ब्रज वराधन मोही में समर्पित —
 यह है

हो हो ब्रज वराधन मोहो भं द्यति तदा जमुना तरंग दयाम रगभ्रवतीन को ।
 दय बेई सुवर तपन बन बेसिधत बुजन म मुनियत गुजन जलान को ।
 यतो बट तट नटनागर नचत मो भं रास क बिलास को मधुर पुनि बान को ।
 नरि रहो भक्त भनव तार ताननि को तनक तनक ता भं जनक धुरीन को ।
 यहाँ अनुशासित गंगा का स्थिति और परित्र व प्रकृ (भक्ति रत्न मन्त्र
 मन्त्र—शार ताननि को—ताव-नार—ता म—नर पराव को) वरित
 यो लय व अनुसन्धित है। वराधन व रास का सयात पूर छ म उमजन
 लगता है। गङ्गा नगर—अनुशास और धमर—अन्य म ध्यान न रास वर
 शासित विधान म पयबगि हा जात है।
 २७८ प्रमुक्त अभ्युदय

२७८ प्रस्तुत अध्याय का आधार-पाठ लक्ष्मण-व्यास का 'पाप-प्रवर्धन' का लक्षण-ग्रन्थ का पाठ है। छा की सम्प्रा उन्नी व अनुसार श्री गङ्गा मुजान विना वार काम्य रनायन मुमिबि मुमिल विना भवि भवानी विलास मुवि तुगल विलास।

२७९ देव की वाच्यभाषा में भाषित तरांग बहुत-बहुत बस। हो मिलती है जसा बिहारी न गहा में है। वलिन इस प्रसार में बहुत से प्रयाग दोना नक्षिपा में एक जस हैं—एहै प्रत्यय जाड कर बन विगण ललचोहै रितोहै सतरा विगण से बनी नामधातु सतराह व्य अथवा ऊ अव्यय प्रत्यय न गच्छ-विघात वीरिय जोऊ । (इन प्रयागा ना विगणन बिहारी न प्रसंग महा चुन है।) समय प्रवाह न लिए ब्रजभाषा ना सक्षिप्त-सा गद सन और एस अन्य अनेक प्रयाग देव की भाषा के ठठ और सहज रूप का प्रमाणित करत हैं।

२८० व्याकरणिक तरास की तुलना में जसा सतराह प्रयाग तरास देव की वाच्यभाषा में तुलना में जसा सतराह प्रयाग

२८० व्यावहारिक तराश की तुलना में जसा सबत किया गया ध्वन्यात्मक तराश देव की वायमापा में अधिक प्रभावशाली जान पड़ती है। कर्णा और शृंगार व प्रसंग में मूढय ध्वनिया का प्रयोग परपरा से निषिद्ध रहा है। पर देव

२७१ समुक्त काल—इ है ३ बोरत हा ६ आवति है ९ जाए हो २३, जीवत है ३६ मर है ५६ दुरति ह ९ साचत हो—७२ वृषति है ७५, उठी है ८७, बुझे हैं—९१ जानत हो ९६ गही ह १०१ मियावत हा १०९ लग्यो है १७८ तगा ह—२८२ चाहत है २६५ पते हो २६७ बसति ह २६८ फारि ह २६९ जारन है—२७२ उगत है ३००, नचे हैं—३०१ परयो हा ४०५ द्वावत हो (अवधी-ब्रमवाडी) ३६९ स्वावा हो (अवधी-ब्रसधाडी) ३६९ सही हो ४११।

२७२ समुक्त क्रिया—गारि तई २ हरि रत ह १८ बाधि गियो—२२ दवि जाहि—७८ बठि रहे ८४ लीनिय मानि ६२ छाय रह ७८ फलि गई ह—९७ फिगि जायो ह ११६ जरि गयो १९३ जाय पर—२०७ तरस्यो करै २१६ उरि चलो २२२ ममाय रह्यो है २३६ जानि द २५९ बरि गो—२७२ निहारिबो करौ २८९ लै बरसो ३३९ होति रही ह ३६५ देखि लीज ४०७ पठि रहे हो ६६३।

२७३ नामधातु—अमासत ३०३ सिरायही—३९२ अनुकूलि ६२६

२७४ कृदन्त—भूतकाणिक कृदन्त—छकी १ पगी ८ लाग २९ सज्यो—४८ छूटे २८२।

पूर्वकालिक कृदन्त—लखि २ कहि—५६

निग्राधक मना—बहना १ कहिव १०५ बहरायब—२८९ रुठना ४०३

२७५ अव्यय

जब १ हा १ नहा १ तित २ जब २ बिन ३ जिन ७ तो १२ ई २९ जनि ७१ किधो ७५ घो—७८ कित ९६ डिग १०६ जू ३२ बनाय (बिलबुल)—४०६ अथकां ६५४।

२७६ वार्ताधक प्रत्यया का मूल गन्ध से सन्निपट करके अर्थ का वहाँ के द्रीष्ट करन की रोतिकालीन भाषिक प्रक्रिया धनआनन्द म मी मिलती है—कछू मगियो पीर ३३९ (नी) माधुर्य्य साँभरी—३७५ (ही) चित चोरई लति—३७५ (हा)

देव

२७७ हिंदी आलोचना में बिहारी जोर देव (या देव और बिहारा ?) का मूल्यांकन बहुत कुछ तुलनात्मक रूप में होता रहा है। काव्यभाषा के स्तर पर इस अनवरत तुलना का औचित्य काफी सीमा तक समझा जा सकता है। दोनों कवियों की काव्यभाषा का आधार श्री रूप प्रधान परिनिष्ठित राजभाषा

यही पहिले छन्द में गोपी को श्याम वण इतना आकर्षण करता है कि उसने अपने सारे शृंगार को ही श्याममय बना लिया है अतः श्याम रंग का विस्तार उसके नेत्रों के राजल में संकटित हो गया है। कवि ने रम वात का भवत भी दे दिया है कि शृंगार का वण स्वयं श्याम है। दूसरे छन्द में वृष्ण रु अगाध श्याम सीदध सिंधु में प्रभी भक्त की विमोहता का वणन है जहाँ अक्षरा का स्याही सारी सृष्टि में परिब्याप्त हो गई है। या एक अनुभव प्रशिक्षण के दो पक्ष—शृंगार और भक्ति—का वणिष्य इन छन्दों में अलग अलग विधा में अन्तित हुआ है। यही लीला की द्विव प्रक्रिया का उत्तर सामने जाता है। पहल छन्द में शृंगार की आधिपत्य भावना व्यजित हुई है श्याम रंग का अपने में समो देने में। दूसरे छन्द में भक्ति की तमयता और आत्मसमरण है श्याम सिंधु में अपने को नुबा देना है। आधिपत्य और आत्मसमरण—शृंगार और भक्ति की य लीला मन स्थितिमें कवि के मन बड़ सचे हाथों से रचे विधा में में विकसित हुई है।

२८२ देव की आघात भाषा का सम्प्लित व्याकरणिक विलक्षण इस प्रकार किया जा सकता है।

२८३ सत्ता

बली रूप ओरो (रवि ६१८) टीकौ (भवि ३१२८) उज्यारो (भवि ५१२८) पाझारो (भवि ५१२८) पारनो (भवि ६११५) हिया (भवि ६१२६), माइका (भवि ६१२१), नमारो (भवि ८१२०) बेरा (भवि ८१२१) जेध पारो (भवि ८१४३) टोटो (कुवि २१३०), नाना (कुवि २१३४) करेजो (कुवि ३१८)

२८४ बलहीन रूप पायनि (रवि १११) नूपुर (रवि १११) बटि (रवि १११) किविनि (रवि १११) मधुगई (रवि १११) दा (रवि १११) जाति (रवि १११६) विरहानल (रवि ११८९) आरसी (सुमिवि ६१४६), पियूख (सुमिवि ६१४६) बबाव (सुमिवि ७१८) बसी (भवि ११२६) मुज (भवि २१४३) जधसरस (भवि २१४३) तार (भवि २१८२), निरद (भवि ८१२०) वारिधि (भवि ८१२०) सील (कुवि २१३५) हय (कुवि २१२५) पीन (कुवि ३१४)

२८५ सबनाम

हो (रवि ४१२१) में (रवि ५१२५) मो (सुवि ११३०) नरो (रवि ४१२३) अपनी (रवि ५१२५) हमारी (रवि ५१२४) तू (भवि ११३३) तो (भवि २१४२) त (रवि ४१२१) तुम (रवि ४३) तरो (रवि ११२५), जापु (रवि ४१२५) खबर (रवि ११४३)

की ध्वन्यामय तरांग में मूढन्य ध्वनिया की कठोरता विलीन हो जाती है। समाव्य विरह के सदम में नायिका के जासुआ का वणन है—

ठाढी बडे खन की बरस बडरी अखियाँनि बडे बडे आसुनि (सुवि ४।३५)

यहाँ मय के इस अंतिम पंक्ति में मूढन्य ध्वनिया (ठ ड ढ) की छ बार आवृत्ति हुई है। पर इन कठोर मूढन्य ध्वनियों का अनुगामन कवि ने अपने विविष्ट ढंग से किया है। ठाढी और बड के साथ खन' रच कर (ठाढी बडे खन) कवि ने ह्रस्व और अनुनासिक ध्वनिया की सहायता से छ'क ध्वन्यात्मक वातावरण को कामल बनाया है। इसी तरह से बडी विषय में भी प्रत्यय जाड़ कर और फिर आग विशिष्ट जाड़ का अखियाँनि' बनाकर (बडरी अखियाँनि) कवि ने ना की करणा और विवगता को सहज भाव में व्यजित कर देता है। और इस प्रकार जासुआ के वणन के बीच मूढन्य ध्वनिया अस पिघल जाती हैं। विहारी में ब्रज जीवन के नटखटपन और रंगरङ्ग का चित्रण अधिक है जो उनके शब्द-चयन और व्याकरणिक चुस्ती के माध्यम से समभव होता है। देव की ध्वनि सबधी सबदनगीलता के कारण उनके अच्छे छंद में कामलता और तमयता का सूक्ष्म वातावरण अवलम्बित है ऊपर उद्धृत दाना छंद (सुवि-१।३२ तथा सुवि ४।३५) जिसके बढिया उदाहरण है। या भाषा के अलग-अलग पक्षों को लेकर इन रीतिकालीन कवियों की विशिष्ट सतकता उनकी जीवन रचिया में प्रतिफलित होती दिखती है। काव्यभाषा के रूप में नमश विकसित होता हुआ ब्रजभाषा का लचीलापन और परिष्कार इन दाना कवियों में अपने उत्कृष्टतम रूप में देखा जा सकता है।

२८१ देव की काव्यभाषा में बिबा का कुशल और सबदनगील रूप समूचे रीतिकालीन काव्य में उनकी अलग पहिचान करा देता है। भक्ति और रीति कालीन कवियों में कृष्ण के श्याम वण का दुर्निवार आकर्षण प्रायः एक अभिप्राय की तरह चलता है। देव ने इस आकर्षण भाव को दो अलग-अलग बिबा में अलग-अलग मन स्थितियाँ के अनुरूप रचा है। दाना हा कवि के प्रसिद्ध छंद हैं, यहाँ उनके उत्तराद्ध उद्धृत है—

ल मल्लतुल गुहे गहने, रस मूरतिवत सिंगार के चाल्यो

सावरे लाल की सावरी रूप में नननि मे कजरा करि राख्यो।

आखिन मे तिमिर अभावस की रनि जिमि

जम्बू रस बुद जमुना जल तरंग मे।

यों ही मन मेरी मेरे काम को न रह्यो मारि,

स्याम रंग हूँ करि समान्यो स्याम रंग मे।

२९० मूलक्रिया ब्रं (रवि १११) र्ग (रवि १११) रच्यो (रवि ११६) पलाय्यो (रवि ११७) गद (रवि ११८) र्गो (रवि ११९), दोत्रिय (रवि ११९) समायो (रवि १२०) वरिय (रवि १२०) उनी विहे (रवि १२१) हर्गि (रवि १२२) र्गव्य (रवि १२३), हर्गो (रवि १२३) अर्याऊ (रवि १२४) मर्यो (रवि १२४), दगिहोना (रवि १२४) र्गव्य (रवि १२४) सार्या (रवि १२४)

२९१ संयुक्त काल गुयो है (रवि १२५) मूत्रिया (रवि १२५), लग है (रवि १२५) गद हुना (रवि १२५) जा हा (रवि १२५), दगिहो (रवि १२५) गुनियति है (रवि १२५) वर्य है (रवि १२५) र्गव्यो है (रवि १२५) समावि है (रवि १२५)

२९२ संयुक्त क्रिया गु बेठी है (रवि १२५) सार्य डाल (रवि १२५) बूझ गय (रवि १२५) बिलाना जात (रवि १२५) पारि गई (रवि १२५) मुक्ति जाती (रवि १२५) पुनारि उठे (रवि १२५) वर्यत फिर (रवि १२५) जानन लागी (रवि १२५) चलाइ गयो (रवि १२५) बही चलो जाति है (रवि १२५) बड़ जाइया (रवि १२५) बालि उठे (रवि १२५) बुन्यानी परे (रवि १२५) बुलि रह हैं (रवि १२५)

देव की भाषा तब आत-आत संयुक्त क्रिया क रूप सामान्य भाव स प्रयुक्त होते दिखाई पड़त हैं। सबसे बड़ा रूप चार तत्वा स निर्मित हुआ है—यही चलो जाति है (रवि १२५)।

२९३ नाम धातु रिमानी (रवि १२५) सतराति (रवि १२५) जगोछति (रवि १२५)

२९४ कृत

वतमानकावि—मोत्रत (रवि १२५), अह्रात (रवि १२५) कपत (रवि १२५)

भूतकालिक—रिखे (रवि १२५)

पूवकालिक—ल (रवि १२५) बाधि (रवि १२५)

क्रियायक सना—चितवे (रवि १२५) बह्यो (रवि १२५) आवन (रवि १२५) जानिबो (रवि १२५)

२९५ अव्यय

हू (रवि १२५) तो (रवि १२५) औचक (रवि १२५) ही न (रवि १२५) सो (रवि १२५), जित (रवि १२५) तित (रवि १२५)

वह (रवि ११४२), वा (रवि ११४२), वै (रवि ५१२६) ता (रवि-४१२३), ते (रवि-११२४), उन (भावि १११३), उन्हें (रवि ११५६)

यह (रवि ५१२५), ये (रवि ११४९), जा (रवि ५१२५)

सा (रवि १११६)

कोन (रवि ४१२३), को (रवि-५१२४) काई (रवि ७१७३) का (रवि-११४३) किन (भावि ६१७)

कहा (मुमिवि ७१८)

२८६ विशेषण

बली रूप बड़ी (रवि ११४२) सिंगरी (रवि ११५७) नयी (रवि ५१२६) गारी (रवि ६१८), सावरी (रवि ७१५५) नीकी (भावि ३१३८) न्यारी (भावि ५१२८), अनूठी (भावि ५१३९) उजगे (भावि ८१२१)

२८७ बलहीन रूप मजु (रवि १११) चचल (रवि १११), विसद (रवि १११६), निमल (मुमिवि ६१४६) चीना (भावि ३१२०) सलोनी (भावि ३१२३) चीकने (भावि ३१३२) रचक (भावि ६१६)

सौंदर्य-वर्णन व प्रसंग में विशेषणा का प्रयोग कवि ने पूरी सावधानी के साथ किया है, और ध्वन्यात्मक अनुकूलता का ध्यान रखा है।

२८८ परसग मोहन को मुख हेरति (भावि ११२८) भिमु व दधिदान को (रवि ११४२), छतिया सो लगाई (भावि-२१८)

छल सों (भावि २१८) लाज त लाल कपोलनि में (भावि २१८)

बानी दिना ॥ (रवि ११४२)

रन ल अधरान की (रवि ११४२) धुनि की मधुराई (रवि १११) तालन के जातन (रवि ११२४)

मजु नितान में (रवि १११६), किन प न कछू लखि (भावि ४१७) सशिल्प परसग (विभक्ति)

रगमहल निहारि (रवि ६१२५), गाठिहि छडाद (भावि ११८)

पायनि नूपुर मजु बजै (रवि १११), हिये हुत्स बनमाल (रवि १११) परसग की तरह प्रयुक्त शब्द

द्वार देहरी लों (रवि ६१२५)

अव लगि (भावि २१६८)

२८९ क्रिया

सहायक क्रिया है (रवि १११६) हुती (रवि ५१२४) हों (रवि ७१७३), अहे (मुवि ३१२६), हो (मुमिवि ८६)

और कबीर रमते साधु-सत होने पर भी मूलतः भोजपुरी क्षेत्र के कहे जाते हैं पर दोना की रचना ब्रजभाषा या ब्रजभाषा-खड़ीबोली के समन्वित रूप में है जो उस समय काव्यभाषा के रूप में स्वीकृत हो चुकी थी। उससे कुछ पूर्व खड़ीबोली में काव्य रचना हो रही थी दक्कन के सूफी कवि अमीर खुसरो और स्वयं कबीर का काव्य जिसका प्रमाण है। आधुनिक काल में भारतेंदु से काव्यभाषा का आधार फिर बदलता है और ब्रजभाषा के स्थान पर फिर खड़ीबोली प्रतिष्ठित होती है। भारतेंदु ने स्वयं मध्यमभाषा अपनाया था कविता उंहाने परपरित ब्रजभाषा में लिखी और गद्य की नयी चेतना खड़ीबोली में अभिव्यक्त हुई। भाषा और संवेदना दोनों ही 'ष्टियां' से भारतेंदु में उस युग की सन्नाति अवस्था को अच्छी तरह देखा जा सकता है। भारतेंदु का काव्य मध्यकाल की ओर देखता है और उनका गद्य आधुनिक चेतना की रूपायित करता है।

१९९९ फिर भारतेंदु के बाद तो खड़ीबोली ही हिंदी-क्षेत्र की व्यापक काव्यभाषा बनी। और इसमें रचना करने वाले हिन्दी प्रज्ञा के विविध जनपदा और बोली क्षेत्रों से संबद्ध रहे हैं। भोजपुरी (प्रमाद प्रमचंद्र रामचंद्र गुप्त—यानी आधुनिक काल के सबसे बड़े कवि-नाटककार उपन्यासकार और आलाचक्र) अवधी (निराला भगवतीचरण वर्मा) बुंदेली (मथिलीशरण गुप्त रामकुमार वर्मा) राजस्थानी (चंद्रधर सभा गुप्तेरी) पहाड़ी (मुमित्रानंदन पंत इलाचंद्र जोशी) इन सभी आधार बोलियाँ का विविध आधुनिक हिन्दी काव्य भाषा में रचा गया है। भाषाविज्ञान में जिह्वा विहारी पूर्वी हिंदी पश्चिमी हिन्दी राजस्थानी और पहाड़ी कहा गया है इन बोलियों का जोर जातीय क्षेत्रों की सज्जात्मक निष्पत्ति ही हिंदी भाषा और माहिय है। आज परिनिष्ठित हिंदी का आधार खड़ीबोली है बड़ लखना में जिस क्षेत्र के जनल प्रतिनिधि जन हैं। और इस विद्वदना का दूसरा पक्ष यह है कि इस का मूल रूप के माहिना का प्रतिनिधित्व सबसे अधिक है जिनके साथ उबान तरान जाणा इस डर से भीर साहब ता शायद बात करना भी पसंद नहीं करते। अनो भोजपुरी क्षेत्र की उपयुक्त सूची में हजारोप्रसाद द्विवेदी जिनके और कई नाम जाड़ा भी हाग। 'स प्रकार हिन्दी मापनेगी और वह सग ता भारतवर्ष की सन्धिष्ट भाषा ससृति की वास्तविक प्रतिनिधि है। यह राक्षस तथ्य है कि समराणीय माहिय का नेतृत्व जिन दो कवियों ने किया है यानी जय और मन्त्रिबाय तवनारी डग में उनकी मानुभाषा प्रमाण पंजारी और मराठी बही जाणगी।

३०० ता आरम्भ काठ में खड़ीबोली मध्यकाठ में क्षेत्रभाषा और अब आधुनिक काल में फिर खड़ीबोली—हिन्दी काव्यभाषा का आधार म तरह

१।१२), नकु (भावि १।२८) तनक (सुवि १।३२) जिनि (सुमिवि ७।८)
नगाच (मवि ६।४५)

भित्तारीदास

२९६ हिंदी काव्यभाषा के प्रसंग में भित्तारीदास का महत्त्व रचना प्रक्रिया की दृष्टि से उतना नहीं है जितना इसलिए कि उन्होंने समकालीन काव्यभाषा के आधाररूप ब्रजभाषा के प्रवाण पर सजग रूप से टिप्पणी की है। या भी रीतिकाल में भित्तारीदास रचनाकार की अपेक्षा आचार्य ही अधिक मान जाते हैं। उनके समय तक आते-आते काव्यभाषा के रूप में ब्रज बहुत सुस्थिर और रुढ़ हो चुकी थी। इसलिए उसके प्रयोग की सीमा को परिलक्षित करते हुए 'काव्यनिर्णय' के आरम्भ में ही उन्होंने कहा—

सूर केसौ मदन बिहारी कालिदास ब्रह्म

चिंतामनि भतिराम भूपन मुजानिये।

लीलाधर सेनापति निपट नेबाज निधि

मीलकठ मिथ मुखदेव देव मानिये।

आलम रहीम रसखानि सुदरादिक

अनेकन मुमति भए कहाँ लौं बखानिये।

ब्रजभाषा हेतु ब्रजबास ही न अनुमानो

ऐसे ऐसे कविन की बानी हूँ सौं जानिये ॥

२९७ यहाँ आचार्य ने प्रायः ३०० वर्षों का ब्रजभाषा काव्य-परंपरा को समझते हुए— काव्यनिर्णय का रचनाकाल १७८६ ई० है—इस महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत किया है कि किसी व्यापक काव्यभाषा में रचना करने वाला कवि, आवश्यक तब ही स्वयं उसी के धोन का निवासी हो। काव्य की परंपरा विकसित होने पर इतनी पुष्ट हो जाती है कि मौखिक रूप के अतिरिक्त उस साहित्यिक रूप में भी सीखा और ग्रहण किया जा सकता है। भित्तारीदास जबध के रहने वाले थे और उनकी यह उक्ति बहुत कुछ अपने काव्य प्रयत्न का औचित्य सिद्ध करने के लिए भी हो सकती है परन्तु तब तो हर कवि द्वारा लिखी हुई आत्मचरित्र अथवा आत्म रक्षा का ही साधन होती है।

२९८ भित्तारीदास के उपयुक्त भाषा-रूप' से मध्ययुग अथवा हिंदी प्रदेश की काव्यभाषा के स्वरूप पर अच्छा प्रकाश पड़ता है। उस समूचे क्षेत्र में चंदबरदाई से लेकर आधुनिक कवि जैसे तक काव्यभाषा की एकता बराबर रही है। हर युग के कवियों ने एक स्वाकृत-परिनिर्मित काव्यभाषा का अपनाया है मले ही वे उसके आधार-भूत के निवासी हो या न हों। चंद राजस्थान के थे

पारसी हूँ मित्र)। विष्णु भाषा व गद्य का यह समय यह गहराई की गत
चित्तनी जरूरी है इस समा रचनाकार समझते हैं। भारत व जागृति समिधान
(प्रतिष्ठ अनुच्छेद ३५१) में रचनाभाषा विष्णु का स्वयं गया हो दूसरी चित्तनी
विता व गद्य व्याख्या की गई है। वसा ही विता भिन्नारागम द्वारा लिए गए
उत्तर मध्यकालीन काव्यभाषा व इस गद्य में गयी जा सकती है। तीन प्राचीन
कलासिरी भाषाया (मन्त्रित अग्रभाग फार्मा) और तीन जगत्तान बालिया
(उज अग्रणी सडीवा) व यथावश्यक रूप में सत्य को उद्धान काव्यभाषा
का रूप निर्धारित किया है।

३०३ यह लक्षण दन व बाद निगारीगत न पहल उद्धत कवित्त (मूर
कसी मडन) में ब्रजभाषा व मफल प्रयागवर्त्ताभा का उल्लेख करत हुए
बताया है कि ब्रजभाषा में रचना करने व लिए ब्रजप्रस्था में ही रहना आवश्यक
नहीं है। और फिर अतः एव दाह में उद्धाने अपनी समझ में उन दो कविया
का उल्लेख किया है जिनमें कई प्रकार का भाषा मिलती है—

कुलसी मग होऊ भए, मुकुयित के सरदार।
इसकी काव्यनि में मिली, भाषा विविध प्रकार॥

यहाँ उद्धारण उन कविया का है जिनने अलग-अलग काव्या (काव्यनि)
में कई प्रकार की आधार भाषाएँ मिलती हैं। पर कई आधार भाषाओं का प्रयोग
एक बात है और एव सलिल्लिष्ट काव्यभाषा जिसमें कई बालिया और भाषाभा
के तत्त्व मिश्रित हो का प्रयाग दूसरी बात है। रचना प्रक्रिया के सत्य में दूसरी
स्थिति अधिक महत्वपूर्ण है जिसकी ओर अपने भाषा-लक्षण में स्वयं मिश्रारी-
दास न सकत किया है। कुलसी में गीता तरह की स्थितियाँ मिलती हैं जब कि
गग का उल्लेख सिफ पहली स्थिति यानी कई आधार भाषाओं के प्रयोग के कारण
हुआ है।

३०४ हिंदी काव्यभाषा की इस अनवरत विकास प्रक्रिया में हम पाते
हैं कि कबीर ने जनभाषा के प्रवाह और शक्ति की ओर सकेत किया था और
उसका रचनात्मक उपयोग किया था। तीन शताब्दियों के बाद मिश्रारीदास
तक आते आते प्रवाह में उतनी गति नहीं रहती। अब भाषा को एक स्थिर माध्यम
के रूप में देख कर उसकी जाच पड़ताल हो रही है। निरक्षर कवि से लेकर
अधीत आचार्य तक की यह भाषा-यात्रा है।

३०५ यह स्वामाविक है कि मिश्रारीदास में विव रचना कम और वर्गीकृत
अलंकार का प्रदशन अधिक हो। उनका अधिकांश काव्य परंपरित उप-
माना का अभ्यास है। शास्त्र रचना होने के कारण यह इस प्रकार के काव्य की

रूपान्वित हान रह हैं। और बसोटी रही है, जिसे भिखारीदास ने प्रस्तावित किया है कि काव्यभाषा व पूणत विकसित हान का प्रमाण यह है कि उसकी आधार-वाली के क्षेत्र से बाहर व स्वरूप भी उसमें रचना करने लगे। इस बसोटी पर मध्यकाल में अवधी का व्यापक काव्यभाषा नहीं कहा जा सकता, यद्यपि गुण और परिमाण दोनों दृष्टियाँ से हिंदी व दो उत्कृष्ट काव्य 'पद्यावत' और 'राम चरितमानस' इसी में रचे गए हैं।

३०१ भिखारीदास ने इसी प्रसंग में ब्रजभाषा का काव्यभाषा के रूप में प्रयुक्त करने के लिए कई लक्षणों का और भी संवत्त किया है। उनमें मुख्य बल, जिससे महत्त्व हुआ जा सकता है इस बात पर है कि काव्यभाषा का रूप व्यापक और सरल हूँ यद्यपि इसमें लिए जो दो उदाहरण उन्होंने तुलसी और गग के दिए हैं उनकी स्थितियाँ और महत्त्व के वषय का दखत हुए उनमें एक साथ जुड़ने पर आश्चर्य प्रवृत्त किए बिना नहीं रहा जा सकता। भिखारीदास के पक्ष में दबी उबान यह कहा जा सकता है कि उन्होंने ऊपर उद्धृत बरित्त में उन कवियों का उल्लेख किया है जिन्होंने ब्रजभाषा में ही रचना की है फिर बाद में दोहे में तुलसी और गग का उल्लेख अलग से हमारे लिए किया है कि इनकी काव्यनि में 'मिली भाषा विविध प्रकार'। तुलसी का अधिराज अवधी और ब्रजभाषा पर था तथा गग के द्वार में प्रसिद्ध है कि उन्होंने ब्रजभाषा में काव्यरचना करने के साथ साथ खड़ीबोली में भी एक गद्य-मुस्तक लिखी थी।

३०२ पर भिखारीदास के लक्षण जीरे उदाहरण में फिर भी वषय रहता है। काव्यभाषा के स्वरूप की व्याख्या करते समय उन्होंने भाषा की सरलता को केन्द्र में रखा है पर उदाहरण में उन्होंने तुलसी और गग द्वारा कई आधार-वाल्याँ (अवधी और ब्रज अवधी ब्रज जीरे खड़ीबोली) के अलग-अलग प्रयास को रचना सामर्थ्य का घातक माना है। भाषा-मिश्रण संशयी गेह इस प्रकार हैं—

भाषा ब्रजभाषा बचिर, कहैं सुमति सब कोइ ।

मिल ससृजत पारस्यो, प अति प्रगट जु होइ ॥

ब्रज भाषा मिल अमर नाम जमन भाषानि ।

सहज पारसीहूँ मिले, घटविधि फरित बखानि ॥

इस तरह भिखारीदास काव्यभाषा के आधार रूप में ब्रजभाषा को रखते हैं और उसमें भाषा या अवधी, और यवना अर्थात् खड़ीबोली का मिश्रण स्वीकार करते हैं। प्राचीन भारतीय भाषा भाषाओं में वे संस्कृत और अपभ्रंश का मिश्रण उचित मानते हैं। इससे अनिरित फारसी व मिश्रण को भी उन्होंने स्वीकृति दी है पर साथ ही सावधान कर दिया है कि यह सहज हो (सहज

१७० मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

३०९ मञ्जा बलहीन रूप—वात ११६ रति ११७ अपराध ११७
उत्तम ११८ मुमिरन ११८ ग ११७० मम २१६ हाम २१६ पानि ८१०
मृग ११२८ गाल ११२८ जानन ११०८ रिपा ११३१ गमि १०१० पानि
१०१६३ जिनिर १०११ गत १०११ बज १०११ ज ११२१
जावा १६१२ माहि १६१० मनन १७१८ व्याघ २११२ ग २१६
बज २०१६ मत्राह २ १०
३१० सयनाम

म ६३३ हो ११८ मा ११८ मरा ६२६ हम ८१२७ हम १२२
हमारी २१२२
तुम ११२२ नूँ ६१५१ ना १२१३१ त १२१३३ रावरा ६१३७ तिहार-
७११६ आप १७३।

वा ६१५१ वहि (पूर्वो) १६१६ उहि (पूर्वो) ६१२४ ता ११८ त ११८,
तिन ६१५१।

यह २१६ या ११७ य १११२ न १११७
जो ११९ जा १११२ ज ७११६

सो ७११२ त ७११४

बौन २११३३ बो २११२ बोइ १११४

३११ विशेषण बली रूप—

छोटो ४१३८ छनीगे ६३८ सिगरो ६३८ साविरा ११५२ बड़ी ८१४१
मलो ८१६६ मीठो ८१९६ टटको ११३० ऊचो १३१७

३१२ विशेषण बलहीन रूप—

उत्तम १११८ अनूप ३१५ चारु ४११ सेत ६१५८ तरल ६१६० पावन
८१९२ चवल ९१८ मुअ ९१३१ उट ९१३१ लोल ९१३९ उचित १२१३१
अमित १३१३८ लाहित १५१६३ बस १५१५२ दुखद २१११२ पुनीत २५१
४३।

३१३ परसंग—बुधवतनि कौ १११० आपु ही सौ पुँछवी ६१५१ गोपाल
हू प जबी नेकु ६१५१ ता त यह उद्यम अवारयन जहै ११८ बानी हू सौ जानिय
१११६ जस ही सौ प्रयोजन १११० मो प निज ओर त ६१५१।
मानहु कल्क पूरे सोम त ९१२०
मुमिरन को बहानो ११८ तपपुजनि के फल १११० कवितनि की चरचा-

एक अतिनिहित सोमा कही जा सकती है। पर रचना की कसौटी अतः रचना है उसमें किसी प्रकार की छूट भुमकिन नहीं होती। मिश्वारीदास की अल्कार-योजना का एक प्रतिनिधि उदाहरण यहाँ प्रस्तुत किया जा सकता है—

अलक प अलिबुद नाल प अरध चद,
 भू प धनु नयननि प वारी बज-दल म०।
 नासा कीर मुकुर कपोल द्विध अधरनि,
 बारयो वारी दसननि ठोढी जबकल म०।
 कबु बठ भुजनि मृनाल दास कुच कोक,
 धिबलो तरंग वारी और नाभियल म०।
 अचल नितबन प जघनि कदलि-खम,
 बाल-पग-सल वारी लाल मलमल म०॥

ऐसे छन्द में रगता है कि काव्यभाषा बिट्पु हा यइ है सिफ अल्कार ही अल्कार दिखत है। कवि की इस प्रवृत्ति से खोज कर ही जानन ह जरबिद न फूल्या" वाग् छंद को रकर आचाय शुक्ल न व्यग किया है। ऐसे सवट में पड़ी हुई नायिका शायद ही कही दिखाई पड़े। (शिवजी प० १२७) और तब समय में आता है कि सकट अकेले नायिका का ही नहीं काव्यभाषा का भी है।

३०६ आधार भाषा की दृष्टि से मिश्वारीदास में पूर्वी प्रयाग कुछ अधिक मुखर जान पड़ते हैं। इसे यों भी कहा जा सकता है कि बोलचाल की टेंठ ब्रज के रूप में हैं। ब्रज के मशहूर परसग या विभक्तियाँ भी कम प्रयुक्त हुई हैं। दूसरी ओर लागि या माहा जस पूर्वी परसग-शब्द प्रयुक्त मिलते हैं। इस संबंध में काव्य निणय के संपादक विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने संपादन-शाली के अवगत लिखा है— मिश्वारीदास जी ने ब्रजी के इस साहित्यिक रूप के जान क लिए ब्रजवास का आवश्यक नहीं माना। वे जब भी घर बैठे ही रूप षठे रहें। फल यह हुआ कि हियरा के हियग हीरा ऐसे रूप में उन्होंने घर दिए हैं, जब कि हियरा आकारात ही हाना है ओकारात नहीं। (प० २१)

३०७ विश्वनाथप्रसाद मिश्र द्वारा संपादित काव्य निणय के आधार पर मिश्वारीदास की आधार भाषा का संक्षिप्त विश्लेषण इस प्रकार किया जा सकता है—उदाहरण में दिए हुए एक क्रम में उल्लास तथा छन्द सख्या के सूचक हैं—

३०८ सता

सज्ञा बली रूप—उल्लो ११६ बहाना ११८ पनारो ३४८ हियो ४२७ अगारो ६२१ सगरो ८७९ अधमा ८१० हीरा १२९ चितरा ११४ घाघरा-११८, नातो १२३८ सपनो १५१५ बफारा १८१५ लला २०१७

१७२ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

पूवकाग्नि टुदा—समुद्रि ११७ जमि ६११५ उटि-१८१६१
नियायन सगा—बनाइये—१११२ कमि २१६३ टारिवा १५१५०
जीतन २५१२२

३२० अय्यय

तो ११८ नाई १११० ह १११० जिन ११७ जनि ७११२ जी १२११५
द्विग १२११८ बनाइ १५१३१ घो १६१८ अचवा १ १२५ नाति १७१२३
वित २०११९

मध्यकालीन काव्यभाषा का सामान्य रूप

हिंदी की मध्यकालीन काव्यभाषा की शक्ति और बहिष्कार प्रायः अतुलनीय है। बहिष्कार उसके अथ-वैभव का एक प्रधान स्रोत है। कबीर और दक्कन के कवियों से लेकर मिर्जापुरीदास तक (१४५०-१७०० ई०) हिंदी काव्यभाषा में न जानें कितनी भविष्यतया अथ क्षमताएँ विकसित होती हैं। व्याकरणिक प्रयोग, शब्द-समूह अप्रस्तुत तथा छंद योजना और विषय विधान में यह भाषिक प्रवाह एकत्र चलता है फिर भी तीन सौ वर्षों की इस अवधि में काव्यभाषा का आधार बड़ा बारबदले है—खड़ीबोली खड़ीबोली-ब्रज अवधी, ब्रजभाषा। इन वर्णन आधारों ने काव्यभाषा के रूप को कहा बिच्छिन नहीं किया वरन् उस ठर बार शक्ति का एक नया स्रोत प्रदान किया। इसी मान में हिंदी काव्यभाषा का प्रवाह अतुलनीय कहा गया है। इनकी आधार भाषाओं ने मिल कर एक काव्यभाषा का निर्माण कहा नहीं किया।

जहाँ-हो-वा-लिया-वाले हिंदी-क्षेत्र (प्राचीन शब्दावली में जिस 'मध्यदेश' कहा गया) में कोई एक-वाली परिनिष्ठित काव्यभाषा के रूप में व्यवहृत होती रही है। ऐसी स्थिति में हिंदी काव्यभाषा की परंपरा हिंदी क्षेत्र की बोलियाँ का शब्दसमूह और विविध प्रयोगों से ही समझ नहीं हुई, वरन् उन जनपदीय क्षेत्रों की सांस्कृतिक विरासत भी हिंदी में सम्मिलित होती गई। हिंदी के बहु-जनपदीय रूप न उनकी प्रकृति को व्यापक और सहिष्णु बनाया है। हिंदी इस दृष्टि से विशाल मध्यदेशीय मानस की सजनात्मक अभिव्यक्ति का नाम है। और मध्यकालीन काव्यभाषा इस सजनात्मक अभिव्यक्ति का श्रेष्ठतम और प्रतिनिधि अंग है।

खड़ीबोली अथवा अवधी की तुलना में ब्रजभाषा पर आधारित मध्यकालीन काव्यभाषा सबसे अधिक विकसित हुई। मध्यदेश में प्रयुक्त होने के साथ-साथ उसका साम्प्रतिक प्रभाव बंगाल असम तथा उड़ीसा के पूर्वी क्षेत्रों में पहुँचा जहाँ मध्यकालीन वैष्णव काव्य की एक नयी भाषा शली विकसित हुई ब्रजबूली। ब्रजबूली का आधार रूप पुरानी बंगला अथवा मैथिली था, पर ब्रजभाषा के शब्दों और प्रयोगों का मिलाकर उसमें कुछ ब्रज प्रदेश का वातावरण लाने का सजग प्रयत्न इन मध्यकालीन वैष्णव कवियों ने किया। १५वीं-१६वीं शताब्दी में रचे गए इन ब्रजबूली पदों का विस्तृत साहित्य हमें उपलब्ध होता है। ब्रजबूली का

का द्योतक नहीं है। कृष्णमक्त कवियों के गोचारण काव्य की स्वच्छंद और उमुक्त प्रवृत्ति में इस प्रकार के प्रयोग उपयुक्त हैं पर तुलसी के रामचरितमानस के शिष्ट और मयादित विधान में अनुकरणात्मक शब्दों का विशेष उपयोग नहीं दिखता। ऐसी ही स्थिति जागे चलकर रीतिवालीन काव्य की है। अनुकरणात्मक शब्दों का प्रयोग जसा कहा गया काव्य प्रक्रिया का आरम्भक साधा चरण है। काव्यभाषा के विकास में फिर ध्वन्यात्मक वातावरण के नियोजन और ध्वन्यात्मक अनुकूलन—जिनके लिए उदाहरणार्थ विहारि और दब अपने अपने ढंग से स्मरणार्थ है—का स्थिति जाती है। स्वयं तुलसी की काव्यभाषा ध्वन्यात्मक संबन्धनशीलता की दृष्टि से बहुत विकसित और परिष्कृत है। इस दृष्टि से अनुकरणात्मक शब्दों (जबराइ अरगना किलकना गलवल, जगमगाना, पचकना थरथराना क्लझुन आदि) का काव्यभाषा में सीमित उपयोग ही संभव है मुख्य बात छन्द के पूरे ध्वन्यात्मक वातावरण और उससे संबद्ध अर्थ प्रक्रिया का है। देव की पवित्र ठानी बड़े खन का दरस बडरी अग्नियानि बड़े बड आसुनि में सीधे अनुकरणात्मक शब्दों का प्रयोग नहीं है, पर सूक्ष्म स्तर पर ध्वन्यात्मक वातावरण को रचा गया है।

उच्चारण के स्तर पर जो स्थिति अनुकरणात्मक शब्दों की है शब्द प्रयोग का दृष्टि से वही स्थिति मुहाविरों और लोकाक्तियों की है। बहुत बार समीक्षक मुहाविरों और लोकाक्तियों के प्रयोग को काव्यभाषा की सिद्धि का प्रतिमान मानते हैं। अनुकरणात्मक शब्दों की ही तरह मुहाविरों या लोकाक्ति का रूप साधा बना हुआ है। उसमें स्वयं कवि के द्वारा भाषा रचे जान की संभावना कम हो जाती है। इसीलिये मुहाविरों की सीमा है कि वह अर्थ को एक विशेष स्थिति में लाकर प्रकट करता है पर वही उस गोक दता है। अर्थ की संभावनाएँ उसमें नहीं बढ़ती। बोचाल की भाषा से सीधे उत्प्रेरित और मुहाविरों प्रधान काव्यभाषा होते हुए भी उद में छोटी और हल्के मुहाविरों के प्रयोग का ही महत्त्व मिला है। वस्तुतः वहाँ बड़े शायर छोटे छोटे अव्यय या सजा शब्दों के जाघार पर स्वयं मुहाविरों की भूमिका बना लेते हैं। बड़े और पूरे मुहाविरों या लोकाक्तियों काव्य में अर्थ का विकसित नहीं करत बरन कुछ जटपट ही ग्यते हैं। इस दृष्टि से काव्यभाषा में मुहाविरों का विशेष सम्भोग ही उपयोग है उदाहरणार्थ संवादों में। तुलसी ने मुहाविरों का चरुता उपयोग इसी रूप में विशेष अपेक्षा के साथ किया है। दारण कइयौ राम-लक्ष्मण या कवेया-मथरा क मवान में मुहाविरों का उपयोग निश्चयता है विशेषतः तीसरे युग्म में। चलनी भाषा में मुहाविरों का उपयोग अपभ्रंश कम पड़े निम्न और निम्न सामाजिक स्थिति में संबद्ध व्यक्ति,

अधिकतर रूप बलहीन हैं। बली रूप तदभव हैं और बलहीन रूप तत्सम अथवा अद्वतत्सम। ये बलहीन तत्सम अथवा अद्वतत्सम रूप इन कवियों की नामवाची शब्दावली के प्रवाह जावार हैं। कमल भग चंद्र मोन मयूर चंद्रिका जसी गंगावती पर ही ये कवि अधिकतर अपना अप्रस्तुत विधान विवक्षित करते हैं। इसलिए इन कवियों में गद्य समूह के अतिरिक्त अप्रस्तुत विधान में भी समता दिखाई देती है। इस समान अप्रस्तुत विधान की एक सूची इस अध्याय के बाद दी गई है। बहुत पुठ एसी ही स्थिति बिगड़ान की है। बिगड़ान की प्रकृति सामान्य अप्रस्तुत विधान की तुलना में बड़ी अधिक विविध है यह दूसरी बात है। इस प्रकार चार जायसा मूर तुलसी बिहारी दब जादि में मना अथवा नामवाची शब्दावली बहुत कुछ समान है। व्याकरणिक ढांचे में थोड़ी विभिन्नता है पर प्रधान सांस्कृतिक शब्दावली मना की है जिस स्तर पर हिंदी की मध्यकालीन काव्यभाषा का अपन विविध के बावजूद एक पहचाना जान वाला समग्र और व्यापक रूप उभरता है।

भाषा विषयत उच्चारण की प्रकृति में उस भाषा के छंदों का भी संबंध रहता है। संस्कृत भाषा का स्यागात्मक प्रकृति के अनुरूप उसके वणवत्ता का गठन रहा, जिसमें एक-एक वण तथा उसकी मात्रा के प्रम तत्त्व का हिसाब था। मात्रा या हिंदी की प्रकृति उत्तरांतर वियागात्मक होता गई। और इस बदला प्रकृति के अनुकूल बड़े वर्णिक वत्ता के स्थान पर उभक्त मात्रिक छंदों का विकास हुआ जहाँ ध्यान रख पर अधिक था। मक्तिकान्त के दोहा चौपाई और पद तथा रीतिकाल के कवित्त-सर्वथा और दोहा काव्यभाषा के इस लयात्मक विकास से जुड़े हुए हैं। मात्रिक छंदों के पड़ते समय ह्रस्व और दीर्घ के अंतर को कुछ ध्यान करना पड़ता है एक ऐसी स्थिति जहाँ संस्कृत वण-वत्ता के सदृश में व्यावहारिक नहीं लगती। इन मात्रिक छंदों के नियोजन ने भी हिंदी काव्यभाषा के समवित्त विकास में योग दिया है।

मध्यकालीन काव्यभाषा विषयत कृष्णभक्त कवियों के सदृश में एकाधिक बार यह बात परिलक्षित की गई है कि यहाँ भाषा में अनुकरणात्मक शब्दों का प्रयोग विशेष रुचि के साथ हुआ है। भाविनी मिन्हा का यह पद्यवक्षण महत्वपूर्ण है— कृष्ण भक्त कवियों की भाषा की सबसे मूल्यवान् संपत्ति है उनके द्वारा प्रयुक्त अनुकरणात्मक शब्दों जिनके द्वारा उन्होंने लीला-पुरुष कृष्ण की मनोरम लाला में प्राण भर दिए हैं उन्हें साकार बना दिया है। (ब्रजभाषा के कृष्ण भक्ति-काव्य में अभिव्यक्ति का निष्प, पृ० ८८)। यहाँ ध्यान रखना होगा कि अनुकरणात्मक शब्दों का प्रयोग काव्यभाषा के सदृश में बहुत विकसित प्रक्रिया

मध्यकालीन काव्यभाषा के विनाश नम म यह बात आसानी से परिलक्षित की जा सकती है कि काव्यभाषा के सामान्य रूप में बहुत से उपमान और प्रतीक नमस रुढ़ हात गए हैं। रीतिकाल में ठाकुर जब अपने अनेक समकालीन के प्रति संकेत करते हुए बड़ी खीज और व्यंग के स्वर में कहते हैं—

सीख लीनो मीन मग खजन कमल नन
सीख लीनो जस औ प्रताप को कहानो है।

सीख लीनो कल्पवक्ष कामपनु चितामनि,
सीख लानो मेर औ कुबेर गिरि जानो है।

तो उनकी बढिनाइ समझ में आती है। यह अकारण नहीं था कि भारत-दु तक आते आते काव्यभाषा के रूप में ब्रजभाषा की क्षमता खीज जाती है और नई शक्ति समावना के रूप में खड़ीबोली का प्रयोग आरम्भ होता है। यह हिन्दी काव्यभाषा को असाधारण सुविधा रही है कि अपने लगे नम विकास में एक आधार के चुकने पर वह दूसरे आधार को स्वीकार कर लेती है। (या यह भी इतिहास का तथ्य है कि ठाकुर के मीन मग खजन कमल नन की ही तरह परवर्ती छायावाद के प्रतीक और उपमान भी बालातर में रूढ़ हो जाते हैं और जावत होने लगते हैं।) बगीर और मूर से आरम्भ हुई ब्रजभाषा कस विनसित और ममढ़ हुई और फिर कस उत्तर रीतिकाल में वह जड़ और स्थिर होती गई इसका एक रोचक साक्ष्य इस काल के आचार्य कवि भिखारीदास में मिलता है जिन्होंने काव्यभाषा में कोई नयी क्षमता विनसित नहीं की परन्तु अपने काव्य नियम के आरम्भ में ही काव्यभाषा के रूप में ब्रजभाषा प्रयोग की गारन्टीय व्याख्या की है। मत बगीर के समय की बहुत नीर की तरह की भाषा मानो आचार्य भिखारीदास तक आत-आत फिर रूप-रूप में परिणत हो गई। शायद यही प्रवाह की नियति है।

मध्यकालीन विक्षपत रीतिकालीन काव्यभाषा में बहुत बार अप्रस्तुत विधान भाषा का अंग नहीं बन पाता उसका अस्तित्व अलग ही से बना रहता है। हमारे विपरीत बिंदु सामान्य काव्यभाषा में पर्यवर्तित हो जाता है जिसकी व्याख्या पढ़ने-अप्याय में बिंदु प्रनिया खड के अंतर्गत की गई है। रीतिकालीन काव्य का बहुत भाग तो बिन्हा गारन्टीय लक्षणा के अन्तर्गर्ण के रूप में गिना गया है। ऐसी स्थिति में अन्तर्गत नम सजग और प्रयत्नज प्रयोग उमम स्वभावत अधिक हो गए हैं। इस अतिरिक्त नम अन्तर्गत विधान में प्रस्तुत अप्रस्तुत दाना के समय में माय-माय कथन हान के कारण कवि का कौशल ऊपर उमर पर अधिक आ जाता है बात और भाषा का अन्तर्गत नम हो पाता। पर बिंदु

त्रियया सामान्यतः अधिक करती है। गीर्ण केयी-मदरा सवाद म मुहाविर काव्य हो गए है—(हमने कहें अब ठकुरमाहाती, निज हित अनहित पनु पहिचाना, 'मामिनि मन्हु दूष वइ माखी') जबकि अन्य बहुत स स्थला पर व ऊपर से उड़े दिख सकते हैं। या सामान्यतः मुहाविरा बाल्बाल की भाषा का गुण सा गुण है काव्यभाषा का नहीं।

मूगदास द्वारा प्रयुक्त कुछ मुहाविरों और लोकोक्तिवा के उदाहरण यहाँ व्यावहारिक प्रमाण के लिए दिए जा रहे हैं—एक डार व तार महमानी कठु नात पार खमौ मत हात घूम के हाथी बरमति आली मूड चगाई, बाहू का ड नाव चडावत, लोकोक्ति—बहु जात मागत उतराई एक पय ड काज जहा व्याह तहें मोत धान का गाव पवार स जान, मूगदास तीना नहि उपजत धनिया धान कुम्हाड़े दिगवरपुर म रजक वहाँ व्यासाइ। एक आध अपवाद का छाड़ कर मूर की व पकिया उनक मामाय पदा म जाती है धेष्ठ पदा म नहीं। कवि की कामल काव्य-रच्यना अप्रस्तुत विधान और विव गठन क नाथ इन मुहाविरा लोकोक्तिया का मेल प्रायः नहीं खाता। कवि का वणिष्ट्य अथ का विरसत नाठ बनान म है मुहाविर चिन्तात्मक रूप म ही नहीं अथ का पूरा का पूरा निबाल लत हैं उस स्थिर करक गरम कर दत है।

व्याकरणिक स्तर पर मिश्रता रखन वाली हिंदी क्षेत्र की विविध बालिया एक काव्यभाषा के रूप म मघटित हाती रही है। कामताप्रभाव गुरु ने हिंदी व्याकरण म लिखा है 'यद्यपि आधुनिक हिंदी का व्रजभाषा से घनिष्ठ संबंध है, तथापि व्याकरण का दृष्टि से दाना भाषा म बहुत कुछ अंतर है। (५० ६९८) जहाँ साम्प्रतिक शब्दादली उम पर विकसित अप्रस्तुत विधान विव गठन और छंद-रूप व्याकरणिक दृष्टि म अलग अलग हिंदी क्षेत्र की विविध बालिया का एक काव्य-भाषा क रूप म विकसित करते हैं वही व्याकरणिक दृष्टि से आधुनिक खड़ा-धोली हिंदी के सबसे निकट पढ़ने वाली उदू हिंदी क इस बाली-तरलेप स अलग हो जाती है। जसा कि प्रबंध के आरम्भिक अध्याया म विवचित किया जा चुका है मुहाविर का अथ समता का सबसे बड़ा साधन मानने वाली उदू हिंदी काव्यभाषा की प्रक्रिया स भल नहीं साती। जहा उदू म व्यञ्जना गच्चा के सीधे प्रयोग व बीच मुहाविरों म स व्युत्पन्न होती है वहा हिंदी म बहु लाक्षणिक विधान या विव प्रक्रिया म से विवसित हाती है। उदू काव्यभाषा म विव का प्रयोग विरल है। हाँ रातिकान्न हिंदी काव्यभाषा और उदू काव्यभाषा म एक गुण समान है और वह है अवयव या छोट गल्प गल्पना का अधिक से अधिक दक्ष और माथक प्रयोग।

प्रयुक्त हुआ है। १६३६-३७ ई. आस पास लिख गए अपने ब्रजभाषा के व्याकरण में मिर्जा खाँ का कहना है—भाखा विशयत ब्रज प्रदश जोर उसके निरुद्वर्ती क्षेत्र में सबद्ध है। इसी प्रमग में बजाये कहत है 'संस्कृत और प्राकृत का छोड़कर भाषा में अन्य सभी बालियाँ समाहित है।' यहाँ यह स्मरणीय है कि मिर्जा खाँ के लिए 'हिन्दी' तथा भाखा पद समानार्थक है। और वे ब्रजभाषा नहीं ब्रज भाषा कहते हैं। मिर्जा खाँ का 'भाखा' सभी भाषाओं में सर्वाधिक क्षमतावान् जान पड़ती है। उनकी दृष्टि में प्राकृत काव्य के लिए यह सब में अधिक उपयुक्त भाषा है साथ ही प्रभी और प्रमिका की प्रशंसा-भाषन के लिए भी। यह अधिकतर कवियाँ और सुमंजस व्यक्तियाँ द्वारा बाली जाती और प्रयुक्त होता है (ए. रामर. आफ द ब्रजभाषा पृ० ७)। यहाँ अंतिम समय स्पष्ट ही रानिहासीन शृंगारिक काव्य के लिए जान पड़त है।

ब्रजभाषा का प्रयोग मध्यकाल में इतने विस्तृत रूप में हुआ हमने कई कारण हैं। एक तो शौरभनी प्राकृत और अपभ्रंश का सर्वाधिक दाव ब्रजभाषा में मुरझित रहा। साहित्य प्रियसन ब्रजभाषा का साहित्यिक हिदास्तानी की तुलना में परिणाम हिन्दी का श्रेष्ठतर प्रतिनिधि मानत है (भारत का भाषा सर्वेक्षण भाग १ पृ० ६३)। शौरभनी अपभ्रंश से माघ विरहित होने का कारण ब्रजभाषा में ध्वन्यात्मक लाटिय भा अधिक माना जाता है। यहाँ स्मरणीय है कि मथुरा की ब्राह्मण ब्रजभाषा का छोड़ कर ब्रजभाषा के साथ सभी बाल्याल का रूप बराबर श्रुति सुगम रहा वह जा मरत। बलि पूरी जागर तथा कुछ अन्य क्षत्र की ब्रजभाषा का बगल हुआ रहा जायगी। पर साहित्यिक परंपरा में ब्रजभाषा का मातृका काव्य परंपरा का रूप ही प्रयुक्त होता रहा। फिर उद्भाषिका गता में ब्रजभाषा के परंपरिक गति और सहायता की तथा गति का वात सधप हुआ और परिणाम स्वभावतः सहायता का पता में गया। समूह उत्तर भारत में दृष्टि भक्ति परंपरा में ब्रज रत्न का कारण भा ब्रजभाषा का भवन विस्तृत होता गया। एक मामा का सा ता ब्रजभाषा में गति का जय जा गया राधा-दृष्टि सब का काव्य का रचना करना। राधा दृष्टि मरणा लाटिय बाव का ब्रजभाषा का ध्वन्यात्मक गति में अन्य का गया। यहाँ तक कि उद्भूत कवि का बराबर जना सभ्यता में मरणा और गति विरहित रत्न का लिए ब्रजभाषा का गति विरहित आरागत जय, आरागत विरहित रत्न—भगवत का कविता—का प्रभाव रत्न रत्न। ब्रजभाषा और उद्भूत काव्यभाषा का जय मरणा का विरहित रत्न रत्न = एक रत्न रत्न का विरहित रत्न।

ननशाही रत्न रत्न का विरहित रत्न रत्न ब्रजभाषा और विरहित रत्न मरणा का

समग्र रूप में रचने के कारण और अप्रस्तुत पर ही अधिक आधारित होने में अपनाया जासकती है काव्यभाषा का प्रवाह में धूल मिल जाता है। रातिकालीन काव्यभाषा में बिब प्रयाग कम और अलसार विधान अधिक है। काव्यभाषा का रूप में व्रजभाषा के छोजन का यह एक मुख्य कारण है क्योंकि अलसार का विकास भाषा की सहज स्वाभाविक गति की नीमत पर होता है। जबकि प्रत्येक बिब अपने में विनिष्ट विधान होने के कारण आवृत्त नहीं होता और इसलिए उसके प्रयाग में काव्यभाषा समझ होती है क्षरित नहीं।

भाषा के विधान में 'मिथ' अथवा पुराण-व्याख्या के विनिष्ट या का चचा पाचात्य भाषा-वर्णनिक और समीक्षक बार-बार करते हैं। इन प्रसंग में हमारे अध्याय के अंतगत विस्तृत चर्चा और उदाहरणों के साथ बताया गया है कि भारतीय भाषाओं का विकास में पुराण-व्याख्या का योगदान नगण्य है और पश्चिमी देशों से हमारी स्थिति निम्न है। हमारे यहाँ र समीक्षक जनक बार भारतीय और हिन्दी काव्य में 'मिथ' की ग्राह्य पश्चिमी समीक्षकों की भाँति का साथ करते हैं और यहाँ पश्चिमी काव्य का तरह 'मिथ' का स्थिति न पारस्परिक निर्माण होता है और सुगल जाया व्यक्त करते हैं कि हमारा पिठडा कविता और काव्यभाषा में भी नविष्य में 'मिथ' का अधिकाधिक प्रयोग हो सकेगा। इस समीक्षक स्पष्ट है कि पुराण-व्याख्या की प्रवृत्ति का समन्वय है और न हिन्दी कविता की प्रवृत्ति का। मध्यकालीन काव्य का तो मुख्य आधार पुराण-व्याख्या के अध्ययन और सन्म है। पर ये अध्ययन और सदन यहाँ कथानक के स्तर पर परिचालित होता है 'मिथ' की भाँति काव्यभाषा में परवर्तित नहीं हो पाता। इसका मुख्य कारण है कि हमारी पुराण-व्याख्या पश्चिम की 'मिथ' का तरह धर्म निरपेक्ष नहीं है, बरन व हमारे धार्मिक जीवन का प्रधान भाग है। हनुमान अपने जैसे सन्मों के सहित हमारा धार्मिक आस्था के विषय हैं और जो धार्मिक विश्वास का आलोकन है वह 'मिथ' नहीं हो सकता। हनुमान के लिए हम आज भी अपनी भाषा में आदराभक्त बहुवचन महाभक्त क्रिया है का प्रयोग करते हैं—हनुमान

है। तब हनुमान शब्द अपने साथ आपसा को ओढ़कर सामांय काव्यभाषा में कैसे धूल मिल सकता है? मध्यकालीन काव्यभाषा का अध्ययन इस दृष्टि से स्पष्ट प्रमाणित करता है कि हिन्दी (तथा अन्य भारतीय भाषाओं) में 'मिथ' या पुराण-व्याख्या अपने पूरे विस्तार के साथ अध्ययन और सन्म के रूप में रचना की कथा-वस्तु का अंग है पर काव्यभाषा का नहीं।

मध्यकालीन काव्यभाषा में व्रजभाषा का आधार सबसे अधिक समय तक—
प्रायः तीन सौ वर्षों की जनवरत परंपरा में—और सबसे अधिक क्षमता के साथ

आधार प्रमाणों का साहचर्य फिर नहीं था। काव्य में जिस शक्ति उभरा पुनः काव्यमय बन गया। हिंदी भाषा का बहुजातीय प्रवृत्ति का यह प्रतिपत्ति रही है यह हमारा अच्छा प्रमाण है।

काव्यभाषा का आधार ब्रह्मण्य काव्य काव्य परपरिणत काव्य धारा से ही समझ नहीं बना रहता बल्कि एक बार फिर जन्म का साथ जन-जावन में जाड़न का अवसर पाता है। प्रियान न हिंदी भाषा का जन प्रवृत्ति का अच्छी तरह समझ कर कहा था हिंदी का अपना गद्य-मूल्य शिष्टा है। हमारा जड़ उन प्रमाणों द्वारा ही भाषा में है जिस पर यह आधारित है। (भारत का भाषा सर्वेक्षण नाम १ पृ० २०८) और यही कारण है कि गद्य-शिल्प तक कालीय राज्याश्रय की बात चिता किए बिना हिंदी का काव्य-मरपरा अपने दम से बराबर विनिर्मित होती रही। हिंदी कवि का जब साक्षात्कार किया भी गया तो उक्त अस्वाभाविक रूप में। अष्टछाप का कवि कुमनदास का प्रतिपत्ति है कि उन्होंने अवसर बाग्याह्न द्वारा लिए गए सम्मान का छाड़त हुए कहा—

सतन को कहा सजरी सा काम?

आपत जात पनहियां टूटी, दिसरि गया हरि-नाम।

इस पद का यदि आपनित समोक्ष की दृष्टि से देखा जाए तो तनाव और अतविराध की एक राखन मन स्थिति यही मिलेगी। पनहिया का टूटन और हरिनाम का विसरन का एक साथ जिस रूप में उभरा हुआ है वह आधुनिक कविता का साहसिक प्रयोगों का स्मरण शिष्टाता है। पर वस्तुतः कुमनदाम यह सहज भाव से इन दोनों मन स्थितियों को समीकृत कर रहे हैं। फतहपुर साखी का यात्रा में गरीब भक्त के लिए दाना विपत्तियों एक साथ आ—जूता टूटना और हरिनाम का विस्मरण होना। सत कवि अपने इस विस्वाम भाव से दाना अस्मान स्थितियों का उत्तर एक साथ कर रहे हैं। हम दृष्टि से यहाँ भी तन्मयता है तनाव या अतविराध नहीं। यद्यपि अपने गद्य प्रयोग की दृष्टि से यह पद बराबर कुछ अनाधारण-मा लगता रहता है। परवर्ती रीतिवालों को स्मरण करके और अष्टछाप लगता है। किन्तु यहाँ भी ध्यान रखना होगा कि रीतिवाली कवियों ने राज्याश्रय अधिकतर देशी नगरी के यहाँ लिया केन्द्राव विदेशों शक्ति से उनका सम्बन्ध नहीं था।

मध्यकालीन काव्यभाषा के विविधपरक और सन्निवृत्त रूप की ओर यहाँ सकत किया गया है। यह हिंदी क्षेत्र के जातीय और सांस्कृतिक गठन से संबंध है जिसमें मूल में एकाविति की प्रधानता नहीं, बल्कि बहुजातीय विकास का आधार है। इसलिए विविध व्याकरणिक आधारों को लेकर भी मध्यकालीन

अपेक्षा तदभव की ओर उमुख हानी गई यह कहना वस्तुतः एक सामान्य तथ्य की ओर संकेत करना और एक सामान्य मिथ्यान्त का समर्थन करना ही होगा। या बिना पूरे आकड़ों के इस सबब में अंतिम रूप में कुछ भी कहना ग़ायब नहीं है पर दतना अनुमान किया जा सकता है कि मूरनाम से लेकर संनापति देव और भिखारीदास तक काव्यभाषा के गठन में तदभवों का महत्त्व बढ़ा है। इसका कुछ कारण भक्तिकाल की अध्यात्मपरक संस्कृति ग़ानावादी के स्थान पर रीतिकाल की ऐहिक जीवन में सबूत तदभव ग़ानावादी का जाना भी है। ब्रज भाषा अध्यात्म से ओरम होती है और ग़रीब के अनुभव में सपन होता है। या बोना अनभव स्तर बराबर सन्निहित भी होता रहता है। यहाँ ब्रजभाषा की सामान्य भी है और सोमा मा।

मध्यकालीन काव्यभाषा अपने थोड़े से रूप में मूलतः तमयता के अनुभव की विवक्षित करता है। यह तमयता चाहे भक्त भगवान सबब की हो चाहे प्रेमी प्रेमिका सबब की। उस युग के अधिकांश समाज के लिए तनाव न भाषा में था और न जिंदगी में। मध्यकालीन काव्यभाषा में जो एकतात्मता की स्थिति मिलती है उसका एक कारण यह तनाव का न होना है। पर कभी-कभी हम एकतात्मता की प्रतीति एकरसता की सीमा तक पहुँचा देती है और रीतिकाल में ऐसा अनुभव कभी-कभी होने लगता है। वाक्य में असाधारण और माहसिक शब्द प्रयोग परस्पर विरोधी भाषिक वातावरण का निमाण इस युग की काव्यभाषा की विशेषताएँ नहीं हैं और न ही सकती थी। मध्यकालीन काव्यभाषा अपने परिष्कृत शब्द-चयन, शांत लय और भाविक छंदों के प्रयोग से पहचानी जाती है जहाँ धीरे धीरे तमयता की मनस्थिति विवक्षित होता है जो उस युग की ब्रजभाषा का लक्षण बन गई थी। १९वीं सदी के सघन और तनाव के साथ इस तमयता का मेल नहीं खा सकता था। भारत में न कुछ समय तक तनाव और तमयता का साथ-साथ ले चलने की कोशिश की—तनाव खड़ीवादी के गद्य में, नाटकों और पत्रकारिता में तथा तमयता ब्रजभाषा के कवि-संवादा और पदा में। पर यह स्थिति स्वभावतः अविकल नहीं सकती थी। अतः खड़ी बोनी समग्रतः काव्यभाषा के रूप में प्रतिष्ठित हो गई और उसके साथ-साथ हिंदी क्षेत्र में नयी शक्ति और चेतना का उदय हुआ। यहाँ एक राक्षस तथ्य यह परिस्थिति दिया जा सकता है कि उदात्त काव्यभाषा का आधार तो पहले से ही खड़ावानी चली जा रही था। पर इसके बावजूद उत्तर मध्यकालीन सामंतीय विलासिता के वातावरण में उदात्त काव्य बहुत समय तक छटपटाता रहा और जब तक उससे पूर्णतः मुक्त नहीं हो सका है। हिंदी काव्यभाषा ने क्योंकि अपना

मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा प्रचलित अप्रस्तुत विद्यान तथा अभिप्राय

(निम्नलिखित रचनाओं के आचार पर यह सूची तयार की गई है — १ वीर प्रयावली स० पारमनाथ निवाणे २ पद्मावत स० मानाप्रसाद गुप्त, ३ सूरसागर सार स० धारद्व वमा ८ आ रामचरितमानस (बालकाण्ड-अयोध्याकाण्ड) स० माताप्रसाद गुप्त ५ वितयपत्रिका स० हनुमानप्रसाद पोद्दार, ६ रामचरित्रवा (पूवाङ्क) स० लाल भावानन्द ७ दक्षिणी हिंदी काव्यधारा (मुहम्मद कुल्ली) स० राहुल सांकृत्यायन ८ कवित्तरत्नाकर स० उमाशंकर शुक्ल ९ बिहारी रत्नाकर स० जगन्नाथदास रत्नाकर १० भूषण (विभूषण), स० विश्वनाथप्रसाद मिश्र, ११ मिथारीदास (काव्य-निगय) स० विश्वनाथप्रसाद मिश्र)

संक्षिप्त रूप — १० = अथाध्यानाङ्क प = पद वा० = बालकाण्ड, वि० वितयपत्रिका सा = साक्षी

- १ चरन कमल चितु रह्यौ समाई (वीर प २४)
केवल चरन ल सास बढावा (जायसी ११८।५)
चरन-कमल वगैँ हरि राइ (सूरदास १।१)
चरन कमल रज चाहति (तुलसी-वा० २१०)
पद पद्म (वेशव १२।२४)
राम-पद पवज (सेनापति १।३)
अन सरोरह-कर चरन (बिहारी ४८७)
कोकनद स चरन (भूषण १)
कर पद कोमल कज से (मिथारीदास ८।१६)

- २ मुख चंद दिपाही (जायसी ३२।६)
इहु वदन (सूरदास-पा६)
विध वदनी (तुलसी १०।८।७)
चंद्रहु ते चारु मुख (वेशव ७।१६)
चटा मुख (मुहम्मद कुल्ली प० ९१)

काव्यभाषा का समूचे हिंदी क्षेत्र में एक समग्र और व्यापक रूप रचा गया है। इन आधारों या कि समग्र रूप को 'ब्रज' 'अवधी' खड़ीबोली आदि क्षेत्रीय नामों से प्रायः नहीं पुकारा गया। जसा जमी मिर्जा खाँ के व्याकरण से साक्ष्य लिया गया, मध्यदण की समूची काव्यभाषा का 'माझा या हिंदी' कहा गया है, और ये दोनों नाम परस्पर परिवर्तनीय रहें हैं। काव्यभाषा के रूप में ब्रज-भाषा का सजग भाव से विश्लेषण तो बाद में मिश्रारीदास ने किया है।

प्रबंध के परिशिष्ट में एक शब्दानुक्रमणी दी गई है जिसमें मध्यकालीन काव्यभाषा में उद्धृत शब्द रूपों की जकारादि क्रम से सूची है। यह अनुक्रमणिका विवेच्य सामग्री का व्यावहारिक रूप में परिचय अपने आप देती है। मध्यकालीन काव्यभाषा के सामान्य रूप तथा उसके विस्तार और विविधता का कुछ अनुमान यहाँ भी किया जा सकता है।

कमल दले लाचन (सूरदास ३।६७)
 सरन सरोरह नयन (तुलसी ४० ११६)
 लाचन कमल विकाम (बिहारी ३।२२)
 नक न कमल उपमा की निपरात है (सनापति २।१)
 सायक-सम भायक नयन रंग त्रिविध रंग गात
 शखी विलसि दुरि जात जल लसि जलजात लजात (बिहारी ५५)
 नन स कमल (मिसारादास ३।६७)

- ७ नन खंजन बुझ (जायसी ६।१७)
 खंजन नन सुरंग रम मात (सूरदास ६।१६७)
 खंजन मजु निरोछे नयननि (तुलसी-४० ११७।७)
 मग खंजन अंजन शाम घना (बिहारी १।२९)
 अजब चचलाई है तरे नयन म।
 कि खंजन नमन एक तिन् क न ठारे। (मुहम्मद कुल्ली-५० १०७)
 अंजन मुग्ग जोत खंजन (सनापति २।१)
 खंजनु गजनु नन (बिहारी ६६)
 दग खंजन से दास (मिसारादास) ८।२२)

- ८ भौंह धनक (जायसी ३।८।६)
 भकुटी बिकट नन अति चचर इहि छवि पर उपमा इक धावत
 धनुष देखि खंजन बिबि डरपत उडि न सकत उडिब अकुलावत।
 (सूरदास ३।१४९)
 भकुटी बिलास प्रकाशित देखे। धनुष मनोज मनोमय लेखे (केशवदास-
 ६।४२)
 भवां तेग्यां कुं क्या लिखेगा नकाश।
 कमा हो खीचिया है सक्त अश्वाल। (मुहम्मद कुल्ली-५० १०६)
 भकुटी धनुष (बिहारी १०४)
 भकुटी कमान (मिसारादास ३।४७)

- ९ चेंबर डरत आछाँह चहुँ पासा। भेंबर न उडाहि जो खुदुषे बासा
 (जायसी ४७०।७)
 लट-लटकनि मनु मत्त मधुप-मन मादक मधुहिं पिए (सूरदास २।१८)
 कुटिल केस अनु मधुप समाना (तुलसी-४० १४७।५)
 कुतल मोर घना (बिहारी १३।२६)

मुख तरौ ता समान चद (सनापति १।८३)

चदमुखी (विहारी ६२)

वदन दडु (भूपण १९)

चदमुखी (मिखागदास २।४८)

३ कबठ मुख साहा (जायसी ५५।५)

तुम्हरो कमल वदन कुम्हिरहै (मूरदास-३।३)

मानस त मुख पकज जाइ (तुलसी-अ० २९।७।७)

कमल मुख सीता जू को (केशव ९।६२)

कैबलि मुख (मुहम्मद कुल्ली-पृ० ९२)

वदन-सरोरह (सनापति १।३०)

मुख-कजु (भूपण ६५)

मित्यो कमल मुख कमल-वन (मिखारीदास ३।३०)

४ जलहर नन जा पलक करारा । चल्हक मीन चमक मद धारा (जायसी-६००।३ क्षेपक)

नन मीन (मूरदास ३।१६५)

प्रमुहि चितै पुनि चितव महि राजत लावन रात ।

खेत्त मनमिज मीन जुग जनु बिधुमडल डोल । (तुलसी-बा० २५८)

साची वही अदष्ट, झूठी उपमा मीन का (केशवदाम ९।६५)

गिछल मुख नीर पूरा म मछया लोवन तरा चबल (मुहम्मद कुल्ली-पृ० ८८)

अजन सुरग जीत खजन, कुरग मीन (सनापति २।१)

पखी बिठखि दुरि जात जउ (विहारी ५५)

मीन हुलास सो कूदि परे परै (मिखागदास ८।५८)

५ सारंग नैनी (जायसी-३२।३)

मग मूसी नननि की सोभा (मूरदास-अ० १७)

मग सावक नयनी (तुलसी-अ० ८।७)

तो सा मगननी सब (केशव ९।६०)

कुरग नयनी (मुहम्मद कुल्ली-पृ० ९९)

मोहत ही मन मगननी (सनापति १।८१)

हरिनी के नगानु तँ रुरि नीके ए नैन (विहारी ६७)

कुरग दृग (मिखारीदास १।२०)

६ राते कबठ करहि जलि नवाँ (जायसी १०३।२)

१८८ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

नेह सरस धार उपर चरना बरुन है मुनि (मुहम्मद कु० १५०)

११७)

१५ नाचु रे मन मेरो नट होइ (कबीर-प १४)

जब मैं नाच्यो बहुत गुपाउ (मूरदास ११२३)

नाचत ही निमि लिवस मरया (तुलसी वि० ९१)

१६ पगुना मर सुमर उलथ दिगुवन मुरता डाल

गूगा ग्यान बिग्यान प्रकास अनहद बाना बा (रजार-प १५७)

बहिरो सुन गूग पुनि बाल रक चल सिर छन घराइ (मूरदास १११)

मूक होइ बाबाल पगु बड गिरिबर गहन (तुलसी-ना० ११२)

१७ फडवा कहा बपूर चराए। बा बिसहर को दूष पिआए (बबीर-प० १६८)

जो नहुवाइ मरिज अरमजा। तबहु गयद पूरि नहि तजा (जायसी ४२९।७)

कहा होत पय पान कराए बिप नहि तजत मुजग

बागहि कहा बपूर चुगोएँ स्वान हवाएँ गय। (मूरदास ११४४)

१८ अमा यहु ममार है जमा सबल फूत (बबीर-ना ११४५)

सबर सइ न चित करु सुवा। पुनि पछितामि अत हाइ भुवा (जायसी ५९४।५)

ज्यौ मुक सेमर मेव आस लगि निसि-बासर हठि चित आग्यौ

(मूरदास ११६२)

बैधत बिनिहि पास सेमर-मुमन-आम करत चरत तेइ फन विनु हीर

(तुलसी वि० १९७)

मुक सेवर को सेइबा अजहूँ तब विचारि (भिलारीदास ३।२०)

१९ यहु तन जारो मसि करी निखा राम बा नाउ।

लेखनि करी करक की लिखि लिखि राम पठाउ। (बबीर-सा० २।२१)

यह तन जारो छार व कहीं कि पवन उडाउ

मकु तेहि मारग होइ परी बत घर जहँ पाउ। (जायसी ३५२।८)

२० तू तू करता तू भया मुय म रही न हू।

बारी तर नाउ परि जित दखो तित तू। (बबीर-सा० ३।६)

हो ही कहत मत सय बोद। जो तू नाहि आहि सब साई (जायसी २१६।९)

कुतूहल के चूल्ह साहूत है ओ मुख पर । कि जा फुल पर डुले नेंबरा सो
नानी । (मुहम्मद कुल्ली-प० ८६)

गन अलि के घरत (सनापति २।७)

मोर तजि कचन कहत मखतूल (मिखागनाम-६।२)

० कबीर तन मन यो जला विरह अग्नि सा लागि (कबीर-सा २।४२)

विरह कि आगि सूर नहि टिका (जायसा १८०।४)

विरह-ताप तन अधिक जरावत (मूरदाम ५।२२)

दख लाग विरह दख दाढे (तुलसी-अ० ८०।१)

बुझाया है विरह का अग व (मुहम्मद कुल्ली प० ८६)

विरह ताप (सनापति १।६३)

विरह-अग्नि-लपटनु सवनु अपटि न मीचु सवानु (विहारी १२४)

विरह ताप बाबा दियो (मिखारीदाम २।२१)

११ बनी नाग (जायसी ५।५।३)

अहि अनूप कबरी (मूरदाम ५।७)

चोटी तेरी सो नाग है (मुहम्मद कुल्ली प० ९२)

ध्यालिनि सी बनी (मिखागनाम ३।६७)

१२ गवन गज हर (जायसी ५।५।७)

गति ममन नाग ज्या नागरि (मूरदाम ४।३०)

कारन मोहि सुनाउ गजगामिनि निज काप कर (तुलसी-अ० २५)

मुनि चद्रवदन गजगमनि (केशव ९।२३)

तरी घाल मन्-मस्त त लाज गज (मुहम्मद कुल्ली प० ९६)

सा गज गमनि है (सनापति २।५८)

गयद-गति खोन लगी (मिखारीदाम ६।१६)

१३ हमगामिनी (जायसी ३२।३)

कृष्ण की मुख दी चली होति, हम-गति कटि छीन (मूरदाम ६।८७)

दसगवनि तुम्ह (तुलसी ६३।५)

नपहसनि नूपुर गोम नरी (केशव ११।२९)

चाल हमी का (मुहम्मद कुल्ली-प० १०६)

चाल चलति मुहाई मानी मयर मरत ह (सनापति २।४०)

१४ जग महे कठिन खरग व धारा । तहि ते अधिक विरह क धारा
(जायसा १५३।५)

धिय चढ़िहहि पतिव्रत अघि धारा (तुलसी-वा० ६७।६)

रात सीम जाचो परनु तसि सरइ पायानु (बिहारी ८८६)

कास पई छनहि माहि बिट्ठरन गीति है (भूपण २२८)

२७ चितवै गीत सरार ति नाद (जायसी १७८।७)

पाँनस चद चरार रिमुष मन गात जेमार मद्र (गूरदास १।२६)

मनु तव जानन चद चारु (तुलसी अ २६।६)

गह तूरि ज्या चरार नर म मिलै उडाय (काव १।२१)

चाह्य चरार मूर जार दुग छार करि (मनमोहि ३।११)

माह ससा भ्रम मूरन्या रहहि सारा चाहि (बिहारी ३६७)

लति भ्रम रहत पवार च निषो यह अन न (बिहारीदास ३।१६)

२८ मरराटत कुडल (गूरदास ३।१६९)

कुडल मरर (तुलसी-आ १६७।५)

श्रवण मरर फुडल तमत (काव ६।६९)

मरराटति गापाठ व मोहत कुडल कान (बिहारी १०३)

या मरराटन कुडल साज (बिहारीदास १०।१९)

२९ छत्र गगन गहि तावर मूर तवै जमु जापु।

समा वैवल जिमि विगत मोध बढ परतापु। (जायसी ४७।८)

जहाँ सनन सिव हस भीन मुनि नख रवि प्रभा प्रकास

प्रफुलित कमल निमिष नहि ससि डर गुजत निगम सुवास (गूरदास १।६६)

अवलोकित रघुबुल कमल रवि छवि (तुलसी-आ० ३।१९)

निज प्रताप दिनकर करत, लाचन कमल विकास (काव ३।२२)

कमलकुल सोकहर राजत है दिनराज (भूपण ३)

३० भूल दीपक जस पतग (जायसी १२।८)

प्रीति पतग बरी पावक सो आपै प्रान दहो (गूरदास ५।८७)

धन के लगन समा चाद तार पतंग के नमन।

उडत हं उस जास पास इस्क ते बेअस्तियार। (मुहम्मद कुल्गा ५० १२५)

सजि आमा तन प्रान की, दीपहि मिलत पतग (बिहारीदास ८।७९)

३१ अवर सुरग अमिज रम भरे। बिब सुरग लाजि बन करे (जायसी १०६।१)

बलि बलि जाउँ अरुन अघरनि की, बिहुम बिब लजावन (गूरदास ३।१४८)

- २१ वस्तूरी का मिरिंग ज्या, फिरि फिरि दून् धाम (बबीर-सा ७।६)
ज्यों सौरभ मग-नामि बसत है, द्रुम-तन सौंघि फिर्यौ (सूरदास १।५३)
ज्या कुरग निज अग रुचिर मन् जति मतिहीन मरम नहि पाया।
(तुलसी वि० २८४)
- २२ आवा पीन बिछोड का पात परा बकरार।
तरिवर तज जो चूरि कै लाग कहि की डार। (जायसी ३९०।८)
बिछुर्यौ पात गिर्यौ तरवर तँ, फिरि न लग उहि ठाही (सूरदास-
५।७३)
- २३ गहै बीन मकु रनि बिहाई। ससि बाहन तब रहै ओनाइ
पुनि घनि मिथ उरेहै लग। ऐसी बिया रनि सब जाग (जायसी
१६८।५)
धूरि करहि बीना कर घरिवौ।
रथ थाक्यौ भानौ भग मोह नाहिन हाइ चद्र को डरिवा (सूरदास-
५।१०४)
- २४ जम सेवाती सबहि वन चातक जल सीप (जायसी १३९।८)
चातक सदा स्वाति कौ मवक (सूरदास ६।१४३)
जनु चातकी पाइ जटु म्वाती (तुलसी-वा० २६३।६)
स्वाति हत चातक से हम तरसत है (सनापति २।१६)
धातिक चित मो चेततो स्वाति बूंद की आस (मिल्लारीनाम-
८।५६)
- २५ चमकहि दसन बीज की नाइ (जायसी ३२।५)
सूर स्याम विलकत द्विज देख्यौ, मनो कमल पर बिजु जमाइ (सूर
दास २।१३)
नामिनि-नुति दसनन दगि ज्वाइ (तुलसी वि ६२)
- २६ चकई बिछुरी रनि की आद मिल परमाति (बबीर-सा २।६)
चकई चकवा बलि कराही। निनि बिछुरहि जो निहि मिलाहा
(जायसी ३३।५)
चकई रो चति चरन-मरावर जहाँ न प्रम बियाग (सूरदास १।६६)
चकइहि नरद चद निसि जन (तुलसी-वा० ६४।२)
जो - काव काकी को धित तो लो हाति रानि,
बाव जघनीच ही तँ जावत ह फिरि व। (सनापति ३।११)

- अधर बिवापमा (मुत्ती वि ५१)
 बिब है अधर बिब (मनापति २०२१)
 आठ-आठ जिव पत्त हाँ हाँ (मिलारीदास ३१६३)
- ३२ प्राति बरि उपना हिये भारी (जायसी-२' ४११)
 (मर) नना विरह की बरि बड़ (मूरनाम २१७८)
 मह-रुता कुम्हिलानि (बिहारी ९८)
- ३३ नैयर दाम चपा नहि लई (जायसी ३०७१२)
 नहि पुर उन्नत भरत बिनु रागा । चचराय जमि चपन बागा
 (तुल्सी-अ ३२६१७)
 मनी बनी चपक-रनी बमि रनु लनु निसाँज (बिहारी १६३)
- ३४ मानो माइ धन धन अतर नामिनि (मूरनाम ३१८६)
 तहैं सामिज नखि सुदरी जनु दामिनी बपु मण्डिक (केव ६१६०)
 नारी मुख समकै जम बिजनी (मुहम्मद कुल्दी-म० ८८)
 चनी अटा देखति घटा रिनु उठा सी नारि (बिहारी २८६)
 सगर में दामिनी सी (मनापति १११५)
 बिगुठटा तू दाम (मिलारीनाम ३११६)
- ३५ चमकन बीज म-कर मटित (मूरनाम)
 चपा चमक न फिरै खँग मार (केव १३११७)
 चमरनि चपला न परत फिरा नट (भूपण ७२)
 चपटा चमककारी बरन अनारीथ कटारी तरवारा है (मिलारीनाम १०१२७)
- ३६ जिवि गहैं दीपसिखा जनु बरइ (तुल्सी-बा २३०१७)
 जग्यारा दिष दह की (मनापति-१११९)
 जग-जग-ना जगमगन दीपमिवा सो दह (बिहारी ९)
- ३७ जघ जुग सोना रना हूँ कों निदरति हँ (मनापति ११०१)
 जघ जुगल लाइन निरे कर मनौ विप्रि मन ।
 कनि-नग्न दुखदख ए करि करन भुन दन । (बिहारी २१०)
 नदली-नन सी जानु सुनार है (मिलारीनाम ८१२०)
- ३८ जग-खनन गहि लै चली चितवनि चनु त्याग (बिहारी १६७)
 डाठि-जग फादिर का ताता नरे जगै श्रिय (मिलारीनाम १०१२८)
- ३९ रिनु जाई है सरद मुखलाई सब जीय का (मनापति-३१२७)
 नमै जाइ मुदरि-मरु काहि न करति जन (बिहारी ६८७)

मानहुँ शिव की परन-कुटी बिच धारा स्याम निनारे ।

(सूरदास-५।७५)

प्यारी व नयन अमुवान बरसत तासी भीजत उरोज देखि भाउ मन
नाख्यौ है ।

सनापति भानी प्राणपति व दरम रस शिव की जुगल जलसाई करि
राख्यौ ह ।

(सनापति २।२३)

समु ह प उपजाव मनाज (निखारीदास १०।२२)

परिशिष्ट--क

मध्यरातो । राध्यभावा त उद्भूत प्रनिनिधि मध्य कपा
को अनुक्रमिका

(म-२ का १ के बाद दिए हुए नक म-२ के च-६ तथा १५५६ के अनुसार के
अनुक्रम के सूचक है) ।

अ'परी—१४०	अ'परी—२३३
अ'परी-१—१४०	अ'परी—२३३ १०१
अ'परी—१ १ १३० १४३	अ'परी—२ १३ १४३
अ'परी—२१४	अ'परी—२ १३०
अ'परी—१३४	अ'परी—२१४
अ'परी—१	अ'परी—२१४
अ'परी—२००	अ'परी—२१४
अ'परी—२०८	अ'परी—२१४
अ'परी—२२०	अ'परी—२१४
अ'परी—२३०	अ'परी—२३०
अ'परी—२०३	अ'परी—२३० १४२ २४१
अ'परी—२४२	अ'परी—२३०
अ'परी—२८६	अ'परी—२८६
अ'परी—३	अ'परी—२८६
अ'परी—१२०	अ'परी—१२०
अ'परी—१८२	अ'परी—१८२
अ'परी—२८३	अ'परी—२८३
अ'परी—२८२	अ'परी—२८२
अ'परी—१८९	अ'परी—१८९
अ'परी—२०३	अ'परी—२०३
अ'परी—१६८	अ'परी—१६८
अ'परी—२०२	अ'परी—२०२
अ'परी—१०८	अ'परी—१०८

मानहुँ सिब की परन-कुटी विच घारा स्याम निनारे ।

(मूरदास ५।७५)

प्यारी क नयन जसुवान बरसत तासा भीजत उरोज देखि भाउ मन
भाख्यो ह ।

सनापति मानो प्राणपति क दरस रम शिव की जुगल जलसाई करि
राख्यो है ।

(सनापति २।२३)

सभु है प उपजाव मनाज (मिन्नारोदास १०।२२)



अनत—२८५
 अनआएँ—१७७
 अनस—१७७
 अनदोषे—५०
 अनमीच—२५८
 जनवरस—२५१
 अनुकूलिहै—२७३
 अनुराग—२६४
 अनूठा—२८६
 अनूप—२२४, ३१२
 अनूपम—२६७
 अनक—२८५
 अनारे—२६७
 अहवाक—२९०
 अन्हात—२९४
 अपणै—१०७
 अपने—१०७, १२३, १८४
 अपनो—१४७
 अपनौ—१६८ २६३ २८५
 अपमान—७२
 अपरषवा—१२१
 अपराधु—३०९
 अपरप—२२
 अपार—२०३
 अव—२७५
 अमिनब—२२४
 अमरवलि—१२०
 अमरप—२००
 अमल—२०३
 अमित—२६७ ३१२
 अरु—१५५ २११, २५१
 अरुन—१४८

अलवर्ग—१०६
 अरप—८६
 अस—१००
 असीसत—२७३
 असीसै—२०९
 असुर—६२
 अहा—४१
 अहै—४१ २८९
 आसि—२६४
 आसिन—१२०
 आगन—२२१
 आगुर—१२०
 आइव—१९१
 आइ गइ—३१७
 आइ मय—१५३
 आइ बढे—२४०
 आई—७१
 आइ हो—२९१
 आऊँ हूँ—२२८
 जाए हो—२७१
 आओ—१५१
 आइव—२१०
 जाइहै—२०६
 आकाग—१२०
 आगि—३६, १२०
 जाचरति ह—२२८
 आछे—२४५
 आछा—२६६
 आछी—६४
 आज—११४
 जादरे—७२
 आदि—१४६

उत्तम—२२, २५७ ३१७
 उदङ—३१२
 उदार—१८८, १४८, २०३
 उदारता—१८६
 उदित—२५०
 उन्नी—१६७
 उद्यम—३०७
 उद्य—१९५
 उन्न—१२३ २८५
 उह—२५५, २८५
 उपकार—२७
 उपया—१५१
 उपज्यौ—१८९
 उपदति जाति—२९१
 उपनाति है—२७८
 उपारयो—७१
 उमगति है—३१६
 उम्मार—३६
 उरज—२२१
 उराहनी—१८२ २६३
 उराजवा—११६ १२१
 उलथा—३०८
 उलीविहै—७९०
 उहि—१८८ ३१०
 उँचा—२११
 ऊँची—१८ २०२
 ऊ—१७८ ७११
 ऊपर—११८
 एक्—२६५
 एक्—७८
 ऐन—२११ २६२
 ऐवी—७५

ऐसी—१८८
 ऐस—१२५
 ऐह—२२७
 जा—१७८
 जोई—३९
 जाछा—२५६
 ओटपाव—२६८
 जाशाय लीना—२२९
 जातारी—२८
 बाप—२२१
 जाद—१७५ २६८
 जाँरी—२८३
 ओहि—३९
 जाणुण—१०६
 औचक—२९५
 औचरी—१८५
 औधि—२६२
 और—३७०
 और—१७८ १९४
 कचन—७२
 कज—३०९
 कपत—२९८
 कसत—१०५
 क—४०
 कक—१०३
 ककागत—७१
 कछु—१०८
 कजरगा—१७१
 कज्जल—३००
 कक्क—७००
 कटायो—७—७०७
 कन्—२८८

बहा (जव्यय) — ७८
 बहानो — २५५
 बहायो — २२७
 बहि — २०४
 कहि — १२९ २७४
 बहि बहि — १५८
 बहि दीनो — १९१
 बहि देहगो — १५३
 बहिबी — ३१५
 बहिब — २७८
 कहियो — ७१
 बहि छह — १५३
 बहिहै — १८९
 बह — १२९
 बह — ७६
 बही — २७०
 बहसि — ८१
 कहै — २०६
 बहै — १११ १५१
 बहगो — ३१५
 बहा — ०६ २२७
 बहो — २७०
 बहो — ०६ ९९ १५१, २३१
 बहो — ७६ ९६, ९९, १७२
 २९८
 बाचा — १८५
 काटी — २६३
 काली — ७
 का — ८ ६३ ९२ १२३ १४७
 १८८, २०१ २८३ २६५ २८५
 का (परसग) — ९
 कागद — २८२

नाचो — २६६
 बाज — २६४
 बाजू — ३८
 बाज — ६६
 बाढ़ति — २७०
 बाढ़ि — १२९, १७२
 बानीन — १८६
 बाव्यनिनयहि — ३१३
 बाम — १२०
 बायर — २६७
 बारी — १०८
 काल — २६४
 कालिया — १०६ १०९
 बाहि — ८७
 बाहू — ३९
 काह — २११
 काह — ७८
 किकिन — २८८
 कित — ७८ १९४ २११, २७५ ३२०
 किति — २००
 किघी — ७८, २७५
 किन — ६३ ७८ २८५
 किनरिया — १२१
 किये — २०४
 किया — ९६
 किरगुन — ३६
 किरिम — १६
 किल — २११
 किहि — ६३ १८४
 किहिनि — १५१
 की — ९ ८०, ६५ ९८, १०० १२७
 १४९ १७०, १८७ २०४, २२५,

- जारो—१०
 जारागी—१०
 जाल—३०९
 जावक—३०९
 जाहु—१५१
 जिविर—३०९
 जित—२९५
 जिन—१४७, १९४, २०१, २३२ २४३,
 २६५, २७५
 जिनि—१२, ७८ २९५
 जिन—२४३
 जिह—१४७
 जिये—२७०
 जिये—२७०
 जियी—२७०
 जियी—७१
 जिहि—५३ १२३ १८४
 जोउ—२००
 जोऊ—२७९
 जीज—७१
 जीतन—३१९
 जाति—२१०
 जीति लइ—२०८
 जीति लत है—२४९
 जीन्यी—२०६
 जावो—२१० २५०
 जीवत है—२७१
 जावन—२६२
 जु—१२३ १६७
 जुलाहो—७
 जू—२७५
 जड़—१००
 १६
- जे—६३ १२३ १४७, २०१
 २४३ ३१०
 जेई—३९
 जेलु—२२१
 जेहि—३९
 जयत भागि—१३२
 जयतु—७१
 जसा—७८ २५१
 जहो—२२७
 जो—३९ ६३ १०७ १२३
 १४७ २०१ २२२ २६३
 २६१ ३१०
 जोग—२२१
 जोग (जव्यय)—१३५
 जोत—१०६
 जातवता—२४
 जाति—२४२ २८४
 जान्ह—१८३
 ओवन—१८३
 ओरत है—२७१
 जाव—१५१
 जी—१२ ७८ २११
 जीन—२२१
 ज्यु—११६
 ज्यी—१३ १५५
 जवाग—१०६
 मगरा—२६३, ३०८
 मरफ—२६२
 मरा—२६६
 मलक—७७७
 माइ—१८३
 मानी—२८७

- जारो—१०
 जारागी—१०
 जाल—३०९
 जावक—३०९
 जाहु—१५१
 जिकिर—३०९
 जित—२९५
 जिन—१४७ १९४ २०१, २३२ २६३
 २६५, २७५
 जिनि—१२, ७८, २९५
 जिन—२६३
 जिह—१६७
 जिय—२७०
 जियगे—२७०
 जियो—२७०
 जियो—७१
 जिहि—६३ १२३, १८६
 जीउ—२००
 जीऊ—२७९
 जाज—७१
 जीतन—३१९
 जाति—२१०
 जीति लई—२०८
 जाति लत है—२४९
 जात्यो—२०६
 जावो—२१०, २५०
 जीवत है—२७१
 जीवन—२४२
 जु—१२३, १६७
 जुाहो—७
 जू—२७५
 जूह—१००
 १४
- जे—६३ १२३, १६७ २०१
 २६३ ३१०
 जेई—३९
 जेलु—२२१
 जेहि—३९
 जयत मागि—१३२
 जयतु—७१
 जता—७८ २५१
 जहा—२२७
 जा—३९ ६३ १०७ १२३
 १४७ २०१ २२२, २६३
 २६५ ३१०
 जोग—२२१
 जोग (जव्यय)—१३५
 जात—१०६
 जातवता—२४
 जाति—२४२ २८६
 जान्ह—१८३
 जावन—१८३
 जास्त है—२७१
 जाव—१५१
 जौ—१२ ७८ २११
 जीवन—२२१
 ज्यू—११६
 ज्यों—१३७ १५५
 ज्वाला—१०६
 जगरा—२६३ ३०८
 जरफ—२६२
 जरा—२६६
 जल्क—२२७
 शाइ—१८३
 यानी—२८७

२०८ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

तेरे—२२२ २४३

तेरी—८, २०१, २८५

तेहि—३९ १४७

त—९ ३९ ६३ ६५ ९२

१०० १८४ १८७ २०१,

२०४ २२२ २२५ २४६

२६५ २८५ २८८ ३१०

त—१४९

तसे—२५१

तो—६३ ९२ ११४ १८४

२ १ २२२ २४३ २६५

२८५ ३१

तोह—१

तोही—२९

तोहि डारे—१५३

तोहि—२७

तोरे—१५१

तोही १—२४८४

तोहि—१४७ २४६

ता—७८

तो—१२ ७८ १३५ २३२

२७५ २९५, ३२०

११—११४

तो—१३५ १५५

तोहार—१७७

तारा—७२

ताली—७१

तुया—१८३

तास—२००

निाय—८६

त्रिाटी—५८

थनी—२७०

थक्यो—१५१

थप्यो—९६

था—१०

थारा—१०७

थाकि हो—३१५

थानी—१९९

थारो—१०७

थारा—१०७

थे—१०७

दइअ—४४

दई—१८९ ३१५

दई है—२७१

दत्त—१४२

दवि जाहि—२७२

दमामी—१८२

दय—१२९

दयी—२७०

दरसन देत—१५३

दरसाइ—७१

दशन—२२

दस—२६८

दहियो—६२

दात—१२०

दाम—१२०

दाहव—४१

दिलराऊ—७१

दिलायो—२८८

दिय चनी जाति है—३१७

दियो—१० १८२

दियो पानाद—७६

त्रि—२००

त्रिावति डानि—७६

तरसत—२४८	तिहारी—२०१, २८३
तरमनि—७६	तिहारे—२४३ ३१०
तरसायही—२७०	तिहारो—२२२
तरमये—३१५	तिहारी—१८४, २६५
तरस्यो कर—२७२	तिहि—६३
तरी—१२९	ती—६९
तद—२४२	तीखन—१९५
तद्वर—१२०	तीछन—८६ २६७
तरीगी—७१	तीत्र—८६
तरीस—१७७	तीर—१०६
तरयी—९६	तु—२४३
तल्पत जाइ—१०	तुलारा—३६
तल्फि—११३	तुम—८ ६३ ९२ १२३ १८७ १८४, २०१ २२२ २४३ २६५ ३१०
तहें-तहें—७८	तुमैं—२८५
तहा—२११	तुम्ह—३९
तहेंवा—१३६	तुम्हार—३९
ताँवरी—६२	तुम्हारे—९२ १८४
ता—८ ६३ ९२ १२३ १४७ १६९ १८४ २०१ २२२ २४३, २६५ २८५, ३१०	तुम्ह—१४७ २०१
ताद—१७०	तुरकान—२०४
तातो—१२५	तुलि रह हँ—२९२
ताहि—६६	तुव—६३
तिव—११४ २७५ २९५	तू—८ ३९ १८४ २०१ ३१०
तिन—६३	तू—६३ ९२ १२३ १८७ १८४ २२२ २४३ २६५ २८५
तिन—१४७ १६९ २०१ २२२ २६५ ३१०	तैं—९६, १२७ १४९ २६८ ३१३
तिरलाक—२४	ते—८, ९२, १२३ २०१, २२२ २४३ २६५ २८५ ३१०
तिलो छे—१७२ १८६	ते (परसग)—१८९ २२५
तिस—१६९	त (सहायक क्रिया)—१२८
	तेरी—१०७ १४८ २६५

२१० मध्यकासी हिरो काम्यभाषा

देयत—१६६
 देहा—२९०
 दोस—२६
 दुग—२६६ २८६
 दुइ—६६
 दृष्टितल—२२
 द्रोह—२६४
 द्वारहि—२२५
 द्वारें—६६
 द्वार—९ १७०
 द्वै—१२५
 धसि लहा—७६
 धनियवा—११६
 धर—११३
 धरत—१२९ २४८
 धरत हैं—२२८
 धरतिरी—२४
 धरवी—२०६
 धरम—२४
 धराइ—७१
 धरि आई—२२९
 धरिही—९६
 धाए है—२४८क
 धारया—१११
 धुण—१०६
 धुनि—२४२
 धुनि धुनि—७६
 धूर—१२०
 धी—६५ ७८ २७५ ३२०
 धोरहर—१७०
 ध्यान—१६
 ध्यान—२६६

ध्याव—२२७
 न—७८, ११६, १३५, ११५,
 २११, २३२, २९५
 नई—१६८
 नखनि—६६
 नगसिखा—१०६, १०९
 नगारा—१२०, २८३
 नगीच—२९५
 नचे हैं—२७१
 नटि जाइ—१९१
 नयनजल—२२
 नयो—२२३, २६६
 नयो—६४ १६८, १८५, २८६
 नबलो—२६६
 नहुवावै—३१५
 नहि—११४ १३५
 नही—१३५ २३२ २७५
 नाई—७८ २३२, ३२०
 नागरि—१८३
 नातो—२६३ २८३ ३०८
 नाध्या—१११
 नामि—२२
 नाम—१२०
 नाह—२२१
 नाहि—२३२
 नाहिन—३२०
 नाहिन—७८ १९६
 नाहिन—९८
 निक्कि—११६
 निक्कर—२२७
 निक्कर मो—२१७
 निक्कमति—१८९

दिष्टतल—२४
 दिस्टि—३६
 दिहिएसि—६१
 दी (परमग)—१०९
 दीजिय—२९०
 दीजिय डारि—१३२
 दीज—७१
 दीठि—२६४
 दीन—२६७
 दीनी—१७२
 दीन्हो—१५१
 दीन्हा है—३१६
 दीप—१२०
 दीपक—१०६
 दीपक-यतग—२५
 दीसति—२७०
 दास—२०६
 दीस—१११ १७२
 दीसौ—२७०
 दीह—१४८
 दुख—१२०
 दुखत—३१२
 दुखु—३४
 दुग्ग—१९५
 दुचिताद—१४६
 दुति—१८३ २२१ २४२
 दुनिय—२०४
 दुरति है—२७१
 दुरयल—१२०
 दुरदिन—१२०
 दुरासा—८६
 दुरि जान—१०१

दुरी—२०६
 दुहाव—७१
 दूनो—२६६
 दूरि करी—७४
 दूसरा—१४८
 दे—१११
 देखत—११३
 देखति हौं—२९१
 देखि—१२९ १३४ १५६
 देखि के—१५३
 देखिज—१५१
 देखियत है—२४८ क
 देखि लीज—२७२
 देखिहौ—२२७
 देखिहोगी—२९०
 देखें—२८८
 देखों—१५१
 देखी—१० ७१, २८८
 दत है—२४८क
 दवता—१४६
 देत—२४८
 दवतवा—१२१
 देवेद्र—२२
 दस—२८२
 देहि—१५१
 देहु—१८३
 देहें—२४८
 देंन—१९३
 द—१५१
 द जायौ—२२०
 दै घाती—५०
 दबा—१९३

पडी—१११	परेखी—२६३
पड—१११	परे—१८७
पढिवी—११	परयो रही—१९१
पढे हो—२७१	पर्यो हो—२७१
पढे है—२०७	पलनाइ—५०
पतपर—७२	पलिका—२२०
पतिआइ—७१	पवडहु—१३०
पत्पारो—२८३	पवनसार—२२
पदवी—१०६	पसीजति जाति—१९१
पनारो—३०८	पसीनो—१९९
पनारौ—२२०	पहाऊ—३४
पयोद—२६४	पहिचामि—१२०
पर—६५ १२७ १८७	पहियाँ—६५
पर (विशेषण)—१२५	पहिराई—१५१
परकाश—१४६	पहिराऊँ—२४८
परलति—२२७	पहिराव—१११
परजन्य—२६४	पहिले—१११
परताप—२००	पहिले—१४८
परबोध्यो—७१	परलि करि लेत हो—२०८
परभात—२००	परमा—१९५
परम—२४५	पलोटही—२९०
परलोक—२००	पाँसि—६२
परवान—२२१	पाइयो—१५१
परस—१११	पाई है—२४८क
परस—२२७	पाऊँ—१५१
परस्पर—७८	पाकौ—२६६
परस्या—१११	पाग—२३१
परागु—१८३	पाछलो—१६८
परान—७१	पाटू—३४
परिगी—१०	पाणा—१०६
परिवरवा—१२१	पान—१२०
परे—१२९ १३४	पानि—३०९

निकसि—२३१
 निकसिबो—२५०
 निकस—२२७
 निकारी है—२४८क
 निवेत—२६४
 निखग—२२१
 निगोबो—२६६
 निज—१२५
 नित—१३५
 निररक—२६७
 निबल—२४५
 निबहौगो—२६८
 निमै—१२९
 निरतर—२५१
 निरख्यौ—२२७
 निरबात—२२४
 निरलजबा—११६, १२६
 नितत—५२
 निमल—२२
 निराधार—२२
 निमल—२८७
 निवाज—८७
 निवाजिबो—९७
 निमप्रेही—१६
 निमरत—२२७
 निहारा—१११
 निहारिबो करोगे—२७२
 निहार—१८७
 निहार्यो—२०६
 निहारो—१८२
 नी—१०९
 नीकी—१८६

नीके—१८६
 नीको—९३, २०२, २६६
 नीको—६६, १६८, १८५, २८६
 नीचो—१८५
 नीछि—२३२
 नीति—२००
 नीर—२२ १०६
 नीरस—२६७
 नूपुर—२८६
 ने—६५ १०९ १२७ २०४
 नेकु—२६७
 नेहदपन—२५
 नैकु—२९५
 नैनन—२००
 नननि—२२५ २६८
 नारा—१०८ २८६
 नूपति—१८३
 न्हात हुती—३१६
 पक—१६६
 पखि—४४
 पगु—६२
 पथ—१०६
 पकरत हैं—२९१
 पखारन लागी—३१७
 पगी—२७४
 पछितारें—६६
 पछितहो—७१
 पटतु है—२०७
 पठव—१५१
 पठाद—७१
 पठाइ—२२१
 पठाइ हुती—२०७

२१४ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

फासि लियो—२२९

फिर आयी है—२७२

फुलनीर—२२

फिरों—१५१

फूलवन—२५

फिरत हो—१९०

फिरि फिरि—७८

फीको—२२३

फुल्ले—२२१

फूलति—१८९

फूलि रहे है—२४९

फूले—२४८

फूल्यो—३१५

फूल्यो—१९३

फलि गई है—२७२, ३१७

फोरि—२७१

वदीजन—२४२

बदी—७१

बघत—७१

बेध्या—१८९

बसी—२८४

बई है—१५२

बखानत है—१५२

बखानी जाय—१५३

बखानी है—२८८ क

बखान—३१५

बमाना है—२१६

बगारत—३१९

बगारि राख्या—२२९

बचिहो—२०६

बचगा—२०६

बजरसिल—२४

बजाये—१५१

बजावन द—७४

बजावा—१११

बजे—२९०

बडरी—१२५

बडी—२४५

बडे—६४ १२५ २८० २८७

बडो—९३ १२५ २२३ २६६

बडो—६४ १६८ १८५, २०२,

२८६ ३११

बढत—१३६

बढत जात—१९१

बढन लगी—३१७

बढि चले—१९१

बढि जाइयो—२९२

बढि जाय—१३२ १९१

बडयो—२२७

बतराति—१९२

बता जा—११२

बताव—१५१

बदों—१०

बनवति—१३०

बनाड—३२०

बनाइव—३१९

बनाय (जध्यय)—२७१

बनावत—२७०

बनावत है—२८८ क

बनिता—१६६

बने हो—१००

बन—१२०

बयो—३१०

पानिप—२२१, ३०९

पानी—६२

पायनि—२८६ २८८

पायहो—२७०

पारप—१९५

पारनो—२८३

पारि गर्द—२०२

पारि लइ—२७२

पारो—१८२

पालनहार—२४

पालो—२४१

पालनै—६६

पावइ—३१५

पावत—२८८

पावन—३१२

पितहि—१६९

पियहि—१२९

पियूख—२८६

पिरीत—२६

पीजरौ—१६७

पीजै—२२७

पीवी करि—१९१

पीर—१०६ २६६

पी लियो—१९१

पुनारि उठ—२९२

पुनीत—३१२

पुरइनि—३६

पुनि—७८

पुराणी—१०८

पूछत—१५१

पूठरी—३१५

पूरण—१६८

पूरा—२६६

पट—१२०

पलि—१५६

पडा—१०६

प—१८७

पै—६५ ९४ १३५ १६९ २११

२१७ २२५ २६६ २६८ २८८

३१३

पठि रह हा—२७२

पहै—३१५

पात्रो—२६६

पात—१६३

पौन—२६६ २८६

पौरि—२२१

प्यारी—२६५

प्यारा—१०८

प्यारो—१८५

प्यो—१७५

प्रणाम—१०६

प्रताप—२६२

प्रतिना—६२

प्रतिपालत है—१३१

प्रवीन—१८६ २४५

प्रभु—१२०

प्रसिद्ध—१६८

प्राण—२६८

प्रीत—१०६

फलति—१६२

फल—२२ १२० ३०९

फहरान लगी—२२९

फरविक उठयो—३१७

२१६ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

बिनसंगो—१०
 बिना—२११
 बिनु—७८ २३२
 बिभीषण—३१३
 ब्रह्मा—१६७
 ब्रह्म—१८६
 बिरहानल—२८४
 बिराज रहे—३१६
 बिराज्यो—१११
 विरोध—७२
 बिलंबु—३४
 बिलानो जात—२९२
 बिलोकिवा—९७
 बिलोनी—५०
 बिलोकौ—२०६
 बिषम—२६५
 बिसद—२८७
 बिसराम—२६२
 बीच—२६८ ३१३
 बीजना—१९९
 बुझाइ—१८९
 बुझे हैं—२७१
 बुझानी—७२
 बुरो—१८८
 बुरो—१८१
 बूझति है—२७१
 बूझिय—२१०
 बूझ—३११
 बूढ़ि गय—२०२
 बूढ़िहो—१०
 बूढ़—१८०
 बचन—२३१

बेचे—१११
 बडा—१०६
 बद—२४२
 बर—१२०
 बस—३१२
 बठावे—१११
 बठि रही—१९१
 बठि रहे—२७२
 बैठे हुते—२२८
 बठयो—१७२
 बयरनि—२००
 भारत ही—२७१
 भारत—६६
 बोल दयो—१५३
 बोलि उठे—२०८ २९२
 बोलिय—१५१
 बोल—७१
 बाल्या—३१५
 बोरिय—२७९
 ब्याघ—३०९
 ब्यापा—२६८
 ब्योत—५० २४२
 ब्योरा—६२ २६३
 ब्रह्माण्ड—२४२
 ब्रह्माण्ड—१०६
 बई—१११ १११
 भए—३१५
 भए है—२४८४
 भक्तनि—६६
 भजिए—७१
 भटभेर—२६६
 भटभरा—१७७

बफारा—३०८
 बरणिदो—१५४
 बरन—२४२
 बरनावत—७३
 बरनी—२४८
 बरसत रहत—१९१
 बरसाव—२४८
 बराडहों—२४८
 बरि रझी—१६१
 बरग—१५१
 बसति है—२४८क, २७१
 बसरो—२६३
 बसेरौ—७
 बसी—३१५
 बसी—१८९, २४८
 बहरायवे—२७४
 बहानो—३०८
 बहिनापुली—१७७
 बहिरतर—२५१
 बही चली जाति है—२९२
 बहुमान—२२
 बाक—२४५
 बाधि—२९४
 बाधि लियी—२७२
 बाध्यो—१५१
 बाना—१६
 बा—६३
 बाजा—१११
 बाट—२२१
 बात्रि—१२५
 बाटे—१२९
 बात—३०९

बाघा—१८३
 बान—६२, २६४
 बानों—६२
 बापुरो—१२१
 बार-बार—७८, ११४
 बारिद—३०९
 बारी—२४२
 बारै—१२५
 बाल—३०९
 बाला—२४२
 बावन—१२५
 बावरी—१०८
 बावरा—२६६
 बासु—१४६
 बाहरि—११४
 बिक जाऊँ—११२
 बिकरार—२०३
 बिकल—२६७
 बिकाइ गई—३१७
 बिकाणी—१११
 बिकात—२२७
 बिकान—७१
 बिगरि गौ—१९१
 बिगरी—१३४
 बिघन—३०९
 बिचरत है—२०७
 बिचारो—२६६
 बिठाय—२३१
 बिजली—१०६
 बिनई—२७०
 बितान—२००
 बिन—१२, १३५, २७५, ३२०

२१८ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

मरी—१९३
 मरु करि—२१८
 मम—३०९
 मलति है—२०७
 मलाह—३०९
 महै—६० ९४ १००, १६९
 महि—१८७
 महिपहि—२०४
 महूय—१७७
 मौयौ—२४८
 मौन—६५, १४९, १८७, २२५ २४६
 मानत है—१०
 माह—१४९ १८७
 माइकी—२८३
 माध्या—१०६ १०९
 माधुरिय—२७६
 माधुरी—२४२
 मानत—७१
 मान—१७२
 मारन—७६
 मारी—११
 मारयाँ—१५१
 माहाँ—६०
 माहि—६५ १२७ १८७ २०४ २२५
 माही—१६९ ३०६ ३१३
 मिट्या—२३१
 मिताई—१२०
 मित—२६२
 मिरिय—१६
 मिलकी—५०
 मिलनि—२१०
 मिलि गइ—१०१

मिलि गए—१९१
 मिलिबे—२५०
 मिलिहै—१०
 मिल्यौ—१७२
 मिसकीनता—८७
 मोठो—३११
 मोठी—६४, १६८
 मोण—१०६
 मोतहि—२२५
 मोन—२२, २६६
 मोननि—३१३
 मुकामा—१६
 मुखसिरी—२४
 मुगट—१०६
 मुखे—२७०
 मुरलिया—१०६
 मुसक्यान लाग—२२९
 मुहमद—३६
 मुरत—१०६
 मूल—१२०
 म—१०९ १२७ १६९ २०६ ३१३
 मघ—१०६ २६६
 मरा—२०१
 मरियो—२७६
 मरा—१०७ १८६
 मर—१६८ २६३
 मरा—९२ ३१०
 मरी—८ १६८ २८१
 मै—८ ६३ ९२ १०७ १७३ १
 १७० १८४ २०१, २२२ २
 २६५ २८५ ३१०
 मै (परमग)—९ ६५ १८७

म्भर—१९५
 म्य—१७२
 म्या—१२९
 म्यो—१०, १७२, १८९, २०६,
 २४८, २७०
 मरज—१३६
 मर है—२७१ ३१६
 मरासै—६६
 मरासो—९१
 मरासी—१८२ २६३
 मरया—३१९
 म—१९६
 मग—९३, १२५, २२३, ३११
 मगी—९३, १८५
 मव—१८३
 मस्म—१०६
 मा—४१
 माखा—३७ ४९
 माजि जाइ—२२९
 मादा—२६
 मावता—१८२
 मिनुमार—१२१
 मिरे है—३१६
 भाजत—२९६
 भुआल—२००
 भुज—२८४
 भुव—१६६
 भूलत—१२९
 भूलि गयो—२०८
 भूनि गौ—२९१ ३१७
 भूपन—२४२
 भेटिनी—२७०

भेटया—१११
 न—४१
 भो—१३० ३१५
 भाग्य—१८९
 भी—२६१
 भोन—२२१
 भ्रमत भ्रमत—७६
 मगलकरण—१६६
 मजु—२८७
 मद—२२६
 मदिह—२२
 म—३९
 मखद्रम—३६
 महरात ही—३१६
 मण—१०६
 मत—११४ १३५
 मति—१६६ २००
 मति (जव्यय)—१२, ७८ १३५,
 २११ २५१
 मय्या—७६
 मदनमूरत—२४
 माधि—२५८
 मधुर—६६ १०८, २२४, २६७
 मधुराई—२८४
 मध्य—१४९
 मनवल्ज—१३०
 मर चुके—१३२
 मरम—२६४
 मरमु—३४
 मरि जागा—१०
 मरि जादयो—१०

रावरो—८८, ९२, २२२ ३१०

रिवाज—१११

रिस—१२०

रिसात—७२

रिसानी—२९३

रिसोहै—१७६, १८६ २७९

री (परमग)—१०९

रीय—११३

रीयिहै—२२७, ३१५

रीमिहो—१८९

रीमो—१८९

रीती—६४

रुखोह—१७६

रुच—२४

रुद्राख—३६

रुखे—१८६

रुठनो—२७४

रूप—२२ १०६ २४२

रुसती हो—२९१

रुमनो—२३१

रे (परमग)—१०९

रण—१०६

रो (परमग)—१०९

राम—१०६

राय—२६६

रायमयो—१६४

रवावत हो—२७१

रघ—७१

रवि—२७६ ३१९

रग—१२७

रगत र—२७१

रगाइ—२३१

लगाई—१८९

लगा जा—११०

लगि—४०, ६५ १८७, २०६ २२५,

२८८

लगि रही—३१७

लगिहै—१८९

लगी—३१५

लगी रहती है—३१७

लगी रह—१९१

लगी है—२७१

लग—२२७

लग्यो—१८९

लग्यो है—२७१

लजाने—१८९

लपटाय रही है—२२९

लफि जाइ—१९१

लजानी—७१

लडत—६६

लरत है—२४८क

ललचयत—२९०

ललघोह—१७६ १८६ २७९

लगा—३०८

ललित—१६४

लमति—२४८

लस—२९०

लहरि—३६ २६२

लहहि—१५१

लहियत है—२४८क

लहै—१००

लहो—१५१

लगन—२७०

लगन लगा—१९१

२८६, २८८, २८८	रक्त—१९५
मलो—१८५	रचना—७८२
मली—६४	रचिव—१५८
मा—८, २०४	रची—१२०
मा—८, ६३ ९२ १२३ १४७ १८४,	रची—२९०
२०१, २२२ २४३ २६५ २८५	रज—१२०
मार—१०६	रतत रहत—१५३
मार (सबनाम)—१००	रमजाना—१६
मोरवा—६२	रमि रही—२६९
मोहिनी—२२	रत—१२० २४२
मृग—३०९	रसीला—२६६
मृणालनि—१४६ १६९	रहतु—१८९
महु—२६७	रहिहै—१८९
म्हा—१०७	रही कराहि—१९१
म्हारी—१०७	रहीमा—१६
यह—६३ १२३, १४७ २११	रहो—१० ७१, १७२
२४३, २६१ २८५ ३१०	रसिव—१५८
यहि—१४७	राबिहा—२७०
या—६३ १०७ १२३ १८४	राम—१६
२०१ २४३ २६७ ३१०	राम—९
याचकता—१२०	राइ—६२
ये—६३ १२३ १४७, २०१	राउर—८८
२६५ २८५ ३१०	राखत—२८८
या—१३७ १७५	राखत है—१५०
रक—६२	राखि रेहु—७८
रग महल—२८८	राखे हैं—२८८ क
रगीन—२८	राखी—२४८
रेंगु—२२१	राखी—२७०
रेंगोली—१०८	राजा—२४१
रेंग्यो—३११	राजू—३४
रचक—२८७	रानी—६२
रइनिया—१२१	रावरे—२०१, २६५, २८५

विण—११४	मतरीह—१७५, १७६, १८६
वित्त—१२०	सन्ना—१५५
विरद—२८४	मनमुख—१५५
विरह—२२	मनह—२६४, ३०९
विरोधवा—१२१	मपनो—२६३, ३०८
विशेष—१४८	मपनौ—२४१
विस—१६८	सब—६४, १२५, १४८
वे—१२३, १८४, २४३, २६५	सबु—१८६
व—६३, २०१, २२२, २८५	सवेरा—९१
बा—२०१	समा—२४२
बीश—१२०	सम—११५
बुद्ध—१४२	समय्य—१९५
घोर—१४२	समाहि ह—२९१
सग—२५१	समान्यो—२९०
सगर—२४२	समुत्ताय कै—१५४
सग्रहो—८६	समुत्ति—३१९
सग्राम—२२	ममुपि परणी—१९१
सँदसा—२६३	समदत फिरत हैं—३१७
सँसौ—७, ६२, २२०	समोय राखी है—२७२
सपै—२४६	ममो—२२
सँभारिहै—१८९	सम्पति—१२०
ससाह—३४	समुद्धि—२४२
ससी—१८२	सरवर—१२०
मबल—२०३	सरम—२६७
सगरी—६६	मरीर—२६४
समुनाब—७२	सकूपहि—२०६
समुनीती—६२	मलोनी—२८७
मग्जन—२२१	मवान्द्रि—१७५, १७६, १८६
मज्यो—२७८	महूत—*
मतर—१८६	महो हौ—२०१
मतराइ—१९२, २३०, २७०	साँच—२६७
मनराति—२९३	साँचो—९३, १०८, १४८, २०२

लागि—३०६, ३१३
 लागिहे—३१५
 लागी—१११
 लागे—२७४
 लागउ—१३०
 लागे सुनन—१५३
 लाग हैं—२९१
 लाग्यो—१११
 लाग्यो—७१
 लाजनि—६६
 लायो—९६
 लाल—२६७
 लिखी है—३१६
 लिखे—२९४
 लिये डोलति—७४
 लियो—९६
 लियो—१०, २७०
 लीजियँ मानि—२७२
 लीजै—१५१
 लीनै—२४८
 लीह आवति हों—७४
 लीहे—७१
 लीन्हों—१५१
 लीन्हो—३१५
 लुटि गी—१९१
 लुब—२४२
 लूटि गए—२०८
 लूट्यो—३१५
 लेखत हों—३१६
 लेन जायो—३१७
 लेहु—२७०
 लेहुग—१८९

लै—७६, २१०, २९४
 लै आये—१५३
 लै आय हौ—१५३
 लगो—२२९
 ल दयो—१९१
 लगन—७६
 ल बरसी—२७२
 लबे—१९३
 लहौं चढाय—१५३
 लोह—२००
 लोग—१०६, १२०
 लोचन—२४२
 लोयन—२६४
 लोल—१८६ २२४
 लोहित—३१२
 लौं—६५, ७८ ९४, १२७
 १४९ १७० १८७ २०८
 २२५, २४६, २६८ २८८
 ३१३
 लौनु—१८३
 लौनै—१८६
 ल्यावत—१५१
 वशी—१०६
 वणाऊँ—१११
 वषत हों—११२
 वर्ण—१५१
 वस्तु—२२
 वह—३९, ६३, १८८, २८५
 वहि—३१०
 वा—८ ६३, १०७ १८८
 २२२ २४३, २८१ ३१०
 वारिधि—२८४

मुहानी—२०२	स्वदनि—३१३
मू—१०९	हकारो—२७०
नूछम—२६७	हंसत है—२२८
सूधो—२६६	हसि देव—१९१
सूनो—२६६	हसी—१८२
सूधि फिद्वो—७४	हसोहो—१७६, १८६
से—१२७	हटक—२४८
सइयै—७१	हटिहै—२७०
मेत—२२४, २४५, ३१२	हठि—१५४
सवत—१९३	हति—९५
सा—४०, ६४, १२७, १४९, २२५, २६८, ३१३	हते—१५४
सो—३९, ६३, १०७, १२३, १४७, २०१, २२२, २४३, २६५, २८५, ३१०	हनिबत—३६
सो (अव्यय)—२९५	हय—१०७, १२३, १४७, १८४, २२२, २४३, २६५, ३१०
सोइ—१८४	हमदि—१००
सोप—१२०	हमारी—२६५, २८५, ३१०
सोवत हों—२०१	हमारी—२४३
सांचन—२६८	हम—२२२
सोपौ—६२	हमें—६३, १२३, ३१०
सोर—२२१	हरण—११३
सोहै—२०६	हख—१५१
सौ—९, ६५, १७०, १८७, २०४, २२५, २४६, २८८	हपति है—२२८
सौ (अव्यय)—७४	हर लीन्है—११२
सौ—७८	हरपावै—२४८
स्वाम—२२४	हरि—६२, १०६
स्वामु—१८३	हरिजू—१४४
सयननि—६६	हरिख—१८६
स्वज्जद—१४८	हरिखेतहै—२४९, २७२
स्वामी—६२	हरिहै—१४४
स्वायत है—२०१	हगए—६६
	हगवो—२६६
	हगो—२९०

पावर—२८७
 पावरा—१०८, २०२, २२३, २८६,
 २११
 पावल्या—१०६
 पावस—१६
 पाकौ—२६३
 पाव—२२१
 पाग—२४२
 पार—२२
 पाति ह—१९०
 पावन—२६
 पाहस—२००
 पाहिब—३०९
 सिगार—२६६
 सिकार—२००
 मिवावत हो—२७१
 मिवावहु—७१
 सिगर—१४८
 मिगरा—३११
 मिगरी—२८६
 सिराति—३१५
 सिरानी—७१
 सिरायहो—२७३
 पावगा—२७०
 पातल—१०८ २६१
 मोनो—१९९
 मोरक—२४२
 मोरी—२४५
 मोरो—२०२ २०३
 माल—२८६
 मदर—२६७
 ममिठ—१०

सु—६३, १४७
 मुकुमार—२०३
 मुम्—२६४
 मुचहि—१२९
 मुजान—१२०
 मुण—११३
 मुरा—२६२
 मुषाहि—२६८
 मुनन लागी—२६०
 मुनाबहि—१५१
 मुनाब—२४८
 मुनि जाद—७४ २२९
 मुनियति है—२९१
 मुनिय—१५१
 मुनु—१५१
 मुन—७१
 मुनो—१५१
 मुनी—७१
 मुनि—१६
 मुम्यो—२२७
 मुन्या है—२९१
 मुपन—६६
 मुम—२०३
 मुमय—१०८
 मुभ्र—३१२
 मुमिरत ह—१०
 मुमिरन—३०९
 नुरखरू—३६
 नुरति—५० १८३, २२१, २६४
 नुरति करत—७६
 मुक्कन—२४
 मुक्तानु—३६

२२६ मध्यकालीन हिंदी काव्यभाषा

हाहुगे—१५१	३१४
हा—८, ३९, ६३, ९२, १४७ १८४	ह्या—७८
२२२, २२६, २८३ २६५ २८५	ह्व—१५४
३१०	ह्व गए—१५३
हो (सहायक क्रिया)—१०, ६९	ह्व जाति—१९१
९५, ११०, २८९, ३१४	ह्व बठी है—२९०
हो—१०, ६९, ९५, १२८, २६९ २८९	नाम—२२

द्रो—१५१
 द्रो—१८९
 द्रु—२२७
 द्रुहरि क—१३२
 द्रुनि—१२०
 द्रुय—१०६
 द्रुयन—१४९
 द्रुयी—१२०
 द्रुयारा—१८९
 द्रुय—१५१
 द्रुय—३०९
 द्वि (हि)—६८ १०९, १७७ १८७
 द्विनी—१५९
 द्विनी—२१
 द्विनी—२१, १५८
 द्वित—१२० २६४
 द्वित (परस्माक समान प्रयुक्त)—१७७
 द्वितय—३०६
 द्वितरो—२०६
 द्वित्य—२८८
 द्वित्य—१८७ २०८
 द्वित्य—२२५
 द्वित्यो—१४६, २२०, २८३ ३०८
 द्वित्यो—१६७, १८२, १९९, २६३
 द्वित्यनी—२२७
 द्वित्यडा—१०६
 द्वी—७८
 द्वी—११४, १५५ २११, २३८,
 २७५, २९५
 द्वा (सहायक क्रिया)—६९, ३१४
 द्वीन—२६७
 द्वीरो—३०६, ३०८

द्वीरो—३१४
 द्वीती—६९, १५०, १७१, २२६, २८९
 द्वीते—६९, १५०, २०५, २२६, २६९
 द्वीतो—१७१
 द्वीनी—६९, २६९
 द्वीत्यो—३१४
 द्वीत्यो—२०५
 द्वीसिनी—२५०
 द्वी—७८ १३५, ३२०
 द्वी—१५५, २११, २९५
 द्वीज्ये—२९०
 द्वीज्य—२४८
 द्वी—६९, २०५
 द्वीत—६५
 द्वीत—२८४
 द्वीति—२९०
 द्वी—१०, ६९ १२८, १५०, २०५,
 २२६, २४७, २६९, ३१४
 द्वी—१०, ६९, १२८, १५०, २०५,
 २२६, २४७, २६९, २८९, ३१४
 द्वी—२०५
 द्वीद—१८०
 द्वीत—१२९ १५४, ३१५
 द्वीत द्वी—२०७
 द्वीत नवे—१५३
 द्वीत द्वी—१३१
 द्वीति रही द्वी—२७२
 द्वीता—३१५
 द्वीमति—१९२
 द्वीत—१२८
 द्वीवै—७१
 द्वीति—१५१

आलोचनात्मक ग्रन्थ

- १ अच्छी हिंदी रामचंद्र वर्मा, गरुडभारती, इलाहाबाद, १९९७
- २ इबतुल्लाह आफ जवघी बाबूराम सनसना, इण्डियन प्रेस,
इलाहाबाद, १९३७
- ३ उर्दू कविता पर वातचीत रघुपतिमहाय 'फिराक', तरुण कामालय,
इलाहाबाद, १९४५
- ४ आरिजिन एंड डेवलेपमट आफ न बगाली लम्बज मुनीतितुमार चटर्जी,
१९२६
- ५ कबीरकी भाषा माताचंदलजायसवाल, बनारस इलाहाबाद, १९६५
- ६ कादीनुइटी ऑफ पोएटिक लम्बज जोसेफीन भाइल्स यूनिवर्सिटी आफ
कलिफोर्निया प्रेस, १९५१
- ७ लडो वाली या जादालन सितिकठ मिथ, नागरी प्रचारिणी सभा १९५६
- ८ ग्रामर आफ ब्रजभाखा मिजा खा (एम० जियाउद्दीन द्वारा संपादित),
विश्वभारती साहित्यिकतन, १९३५
- ९ ग्राय एंड स्ट्रक्चर आफ द इंगलिश लम्बज यम्पसन बेसिल ब्लकवल,
जाक्सफड, १९३८
- १० चित्तामणि रामचंद्र गुप्त, इण्डियन प्रेस इलाहाबाद १९५९
- ११ जायसी म बाबली (स०) रामचंद्र गुप्त नागरी प्रचारिणी सभा, १९२४
- १२ डिक्शन आफ पोएट्री फ्राम स्पसर टु ब्रिजेज बनड ग्रूम, यूनिवर्सिटी आफ
टोरंटो प्रेस, १९५५
- १३ तुलसीदास की भाषा दवरीनन श्रीवास्तव लखनऊ विश्वविद्यालय
१९५७
- १४ त्रिवेणी रामचंद्र गुप्त नागरी प्रचारिणी सभा १९४७
- १५ दक्खिनी हिंदी बाबूराम सनसना हिन्दुस्तानी एकेडेमी, १९५२
- १६ पुरानी राजस्थानी तस्सीतारी नागरी प्रचारिणी सभा, १९५५
- १७ पोएटिक डिक्शन ओवन चारफील्ड फावर एंड फावर, १९५२
- १८ पुष्पीराजरास की भाषा नामवर सिंह, सरस्वती प्रेस, १९५६
- १९ फिलासफ़ी इन एन्यू की मूज़न के० लगर, मटर बुक, १९४२
- २० बिहारी सनसना का भाषावैज्ञानिक अध्ययन रामकुमारी मिथ, लोवनाली
इलाहाबाद, १९७०
- २१ बुद्ध चरित रामचंद्र गुप्त, नागरी प्रचारिणी सभा, १९३८
- २२ ब्रजभाषा धीरद्वर्मा, हिन्दुस्तानी एकेडेमी १९५४

परिशिष्ट—ख ग्रन्थ सूची

(इस सूची में पुनः के प्रथम प्रकाशन तथा प्रयुक्त सम्स्करण का उल्लेख है।
प्रकाशन वर्ष इसी मन में है।)

आधारभूत पाठ (प्रयुक्त सम्स्करण)

- १ कबीर ग्रन्थावली (स०) पारमनाथ तिवारा हिन्दी परिषद् इलाहाबाद १९५१
- २ दक्खिनी हिन्दी वाक्यधारा (स०) राहु साहित्यायन
बिहार राष्ट्रभाषा परिषद् पटना १९५९
- ३ जायसी ग्रन्थावली (स०) माताप्रसाद गुप्त १९५२
- ४ मूरनागर सार (स०) धीरद्व वमा साहित्य भवन इलाहाबाद १९५४
- ५ रामचरितमानस (स०) माताप्रसाद गुप्त साहित्य कुटीर प्रयाग १९४९
- ६ विनयपत्रिका (स०) हनुमानप्रसाद पादर गीताप्रेस गोरखपुर १९४०
- ७ मोरारबाई की पदावली (स०) परमुराम चतुर्वेदी हिन्दी
साहित्य सम्मेलन १९५६
- ८ रहीम (स०) रामनरस त्रिपाठी हिन्दी मंदिर, प्रयाग १९२१
- ९ रामचंद्रिका (स०) लाला भगवान दीन रामनारायणलाल
इलाहाबाद १९०७
- १० अद्वकथा (स०) माताप्रसाद गुप्त हिन्दी परिषद् प्रयाग १९४३
- ११ बिहारा रत्नाकर (स०) जगतायनास रत्नाकर ग्रंथकार
बनारस १९६०
- १२ भूषण (स०) विश्वनाथप्रसाद मिश्र वाणी वितान, बनारस १९५३
- १३ मतिराम ग्रन्थावली (स०) कृष्णविहारी मिश्र, गया ग्रन्थालय,
लखनऊ, १९३४
- १४ कवित्त रत्नाकर (स०) उमाशंकर गुप्त, हिन्दी परिषद्, प्रयाग १९४९
- १५ धनमानंद (स०) विश्वनाथप्रसाद मिश्र वाणी वितान, बनारस १९५०
- १६ देव के लक्षण-ग्रंथा का पाठ (स०) नृमाधर मालवीय (शांख प्रबंध)
- १७ निखारानास (द्वितीय खण्ड) (स०) विश्वनाथप्रसाद मिश्र नागरा
प्रचारिणी मना १९५७

- २३ ब्रजभाषा व कृष्णनक्ति-नाट्य म अनिव्यजना शिल्प सावित्री सिंहा
नयनल पब्लिश हा०, दिल्ली १९६१
- २४ भारत का भाषा-सर्वेक्षण (खंड १, भाग १) प्रियसन (अनु० उदयनारायण
तिवारी), सूचना विभाग, उत्तर प्रदेश, १९५०
- २५ भारत का भाषा-सर्वेक्षण, भाग १ प्रियसन (अनु० निमला सक्सेना
सुरद्र वमा), हिन्दी समिति, लखनऊ, १९६७
- २६ भारतीय भाषाभाषा और हिन्दी मुनीतिकुमार चटर्जी राजकमल
दिल्ली १९५४
- २७ भारतीय साहित्य जनवरी-अप्रैल १९५६ व० मु० हिन्दी तथा भाषा-
विज्ञान विद्यापीठ आगरा
- २८ भारतीय साहित्य का सांस्कृतिक ग्राह्य परागम चतुर्वेदी साहित्य
भवन, इलाहाबाद १९५०
- २९ मध्यकालीन योष का स्वरूप हजारीप्रसाद द्विवेदी, पञ्जाब यूनिवर्सिटी
चंडीगढ़, १९७०
- ३० मध्यकालीन भाषा हरिहरनिवास द्विवेदी विद्यामंदिर ग्वातिर १९५५
- ३१ मध्ययुगीन हिन्दी साहित्य का सांस्कृतिक अध्ययन सत्यद्र, विनाद
पुस्तक मंदिर, आगरा १९६०
- ३२ मनकाइड, नेशन एंड इनडिविजुअल यस्पसन, आज एरन एंड अनविन
१९४६
- ३३ लिटररी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री विम्बट तथा बुक्स ऑक्सफ़र्ड
पब्लिशिंग, कलकत्ता, १९५७
- ३४ लम्बज एण्ड मिथ जर्नेस्ट कतिरर डावर पब्लिकेशंस लंदन, १९६६
- ३५ लम्बज एंड साइलेंट जॉज स्टीनर पब्लिकन सस्वरण १९६९
- ३६ लम्बज पोएट्स यूज श्रीमती नीवातेनी एथलान प्रेस १९५०
- ३७ विचारधारा धीरन्द्र वमा साहित्य भवन इलाहाबाद १९८८
- ३८ सत वबीर (संक्षिप्त) रामकुमार वमा साहित्य भवन, इलाहाबाद १९५०
- ३९ साहित्य का इतिहास-ज्ञान नलिनविलासन गर्मा, बिहार राष्ट्रीय
परिषद्, पटना, १९६०
- ४० सूर की भाषा प्रमनारायण टटन हिन्दा साहित्य भंडार, लखनऊ १९५०
- ४१ सूरपूव ब्रजभाषा और उसका साहित्य शिवप्रसाद सिंह हिन्दी प्रचारक
पुस्तकालय, वाराणसी १९५८
- ४२ सूरसागर शब्दावली निमला सक्सेना हिन्दुस्तानी एक्स्प्रेस, १९६२

